
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918633 4

A LA HAUTE MÉMOIRE

DE

FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT

ERNEST CLOSSON

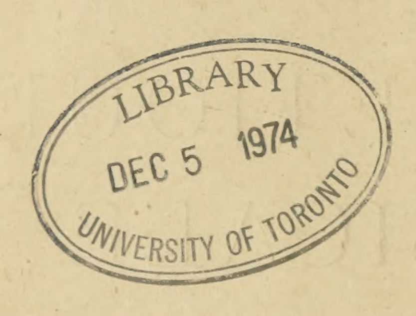
ESTHÉTIQUE MUSICALE

Les Matériaux de la Musique

La Création et l'Interprétation musicales

BRUXELLES
Imprimerie Th. LOMBAERTS
3, rue du Persil

1921


LIBRARY
DEC 5 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCTION

—

Les musiciens, professionnels ou amateurs, ne possèdent généralement de l'esthétique musicale que des notions assez confuses. Ceci s'explique aisément. La musique, expression spontanée et non conventionnelle du sentiment, n'a guère besoin du raisonnement. Dans la création musicale, celui-ci n'intervient qu'en seconde ligne. Il peut, chez un sujet doué, rester étranger à l'art de l'interprétation. L'auditeur, lui, peut s'en passer entièrement. Aussi l'étude de la musique s'écarte-t-elle des règles habituelles de l'éducation. Celle-ci consiste, a-t-on dit, à « faire passer une notion du conscient dans l'inconscient ». Le sens musical au contraire, né dans l'inconscient comme les autres réflexes du sentiment, pourra s'y développer à l'extrême sans en sortir, tout comme les gestes et les attitudes sont stylisés par les artistes dramatiques sans que ceux-ci aient besoin de s'occuper des lois psycho-physiologiques qui régissent ces manifestations.

Dans son livre *La Musique et son Evolution*, Combarieu observe que les hommes de naguère durent élaborer leur système musical, codifié ensuite par la théorie, tandis que ceux

d'aujourd'hui n'ont qu'à s'assimiler une théorie toute faite. Nous pensons que l'homme d'aujourd'hui a la tâche plus facile encore. Ce système musical qu'il n'a plus à construire, il n'a même pas à l'apprendre, il le retrouve. Un enfant musicalement doué, comme ils le sont presque tous, le pratique tout d'abord sans le savoir. Il imagine et entonne avec justesse des formules mélodiques conçues d'après le canevas modal habituel, il les transporte à des hauteurs différentes, tout en ignorant ce que sont le mode et la tonalité ; plus tard, il trouve au clavier de petites formules d'accompagnement, incorrectes dans leur réalisation, mais foncièrement justes, sans cependant posséder encore la moindre notion d'harmonie. Pour devenir musicien, il n'aura besoin que de perfectionner cette pratique héréditaire en la mettant en connexion avec les règles de l'écriture musicale, — car c'est en cela que consiste, en définitive, l'étude du solfège. Celles de l'harmonie et de la composition développent à l'extrême cette même pratique, sans que le futur compositeur ait à revenir une seule fois sur les habitudes musicales une fois acquises et ratifiées par la première éducation. En résumé, à aucun moment de sa carrière, le musicien n'éprouve le besoin de se rendre compte de la nature des éléments qu'il manie, de faire remonter dans le conscient les notions nées et développées dans l'inconscient.

On pourrait en dire autant de l'acoustique musicale, que le musicien expérimente tous les jours sans s'en rendre compte, comme nous vérifions journellement les lois de la pesanteur et de la force centrifuge. Même chose encore de l'histoire de la musique. Tandis que les monuments de l'art plastique, par leur fixité, nous ramènent de force à l'époque de leur création, les œuvres musicales du passé, recréées par l'interprète moderne dans un esprit nouveau, se confondent pour lui avec les œuvres contemporaines.

La connaissance de l'acoustique, de l'esthétique et de l'histoire musicales n'est donc pas indispensable pour faire un compositeur inspiré, un interprète sensitif ou un auditeur intelligent ; elle ne supplée en aucune manière aux dons naturels absents. Tout de même, nous montrerons que cette connaissance n'est pas inutile, en particulier celle de l'esthétique. Et

au surplus, n'est-il pas anormal, pour le professionnel comme pour l'amateur, de ne réfléchir jamais à l'essence de leur art ? On ne peut dire cependant que cette matière soit bien difficile, ni surtout fastidieuse. Lorsque, dans notre cours du Conservatoire de Bruxelles, il nous arrive d'évoquer des questions de ce genre, nous constatons chaque fois chez les élèves une sorte d'étonnement, suivi aussitôt après d'un mouvement de curiosité et d'intérêt. Nous tenons même que l'esthétique est en soi plus attachante que l'histoire, parce qu'elle laisse le champ libre à la fantaisie individuelle au lieu de l'enfermer dans le couloir étroit de la documentation, aussi parce qu'elle est d'une actualité permanente, tandis que (en musique surtout) des faits historiques jadis retentissants ont cessé de nous intéresser, ne participant plus à notre vie (1).

Mais les ouvrages consacrés à l'esthétique musicale sont assez rares, souvent d'allure rébarbative et peu clairs (comme les *Eléments d'esthétique musicale* de Riemann, dont il est difficile de tirer une vue synthétique sur un sujet quelconque). D'autres se limitent à l'étude d'un élément isolé de la musique, en particulier celle du rythme, auquel Mathys Lussy consacra jadis un livre qui jouit longtemps d'une juste notoriété, et dont on ne peut que conseiller la lecture (2) ; mais le rythme n'est pas tout, il y a la mélodie qui s'y rattache,

(1) Lire à ce sujet l'Introduction de l'excellent petit ouvrage de Déonat, *Les Lois et les Rythmes dans l'Art*. Tout ce que l'auteur dit de la philosophie par rapport à l'archéologie s'entend également de l'esthétique par rapport à l'histoire de l'art.

(2) *Le Rythme musical* (1883), ouvrage extrait par l'auteur de son essai sur l'*Interprétation musicale* (1873). Lussy s'était inspiré des études publiées sur le même sujet dans l'*Encyclopédie* par un Belge injustement oublié, Joseph de Momigny, de Philippeville (1762-1838). Mais il eut le mérite de transporter la question du rythme du domaine de la pure spéculation sur le terrain de la pratique courante. Son ouvrage abonde en aperçus ingénieux et nombre de ses principes peuvent être admis comme des axiomes. Mais d'autres de ses opinions sont contestables ; il confond des notions fondamentales, comme celles du rythme et de la mesure ; l'ensemble manque d'ordonnance et de clarté ; enfin, le plus grand nombre de ses exemples sont puisés dans le genre néfaste de la musique « de salon », qui sévissait en ce temps.

l'harmonie, etc. Il importe d'avoir de tout cela une vue d'ensemble, ce qui nécessite la juxtaposition des diverses matières, mises en relation les unes avec les autres (1).

Notre ambition serait de contribuer à vulgariser ces connaissances considérées généralement comme d'obscures abstractions, alors qu'il suffit, pour en faire apprécier l'intérêt, de les mettre en concordance avec la pratique elle-même.

Dans les pages qui suivent, nous nous sommes donc donné pour tâche de résumer les données fondamentales de l'esthétique musicale, en évitant autant que possible d'y mêler les questions d'acoustique, d'histoire et de philosophie, qui nous entraîneraient trop loin pour cette fois. En revanche, nous avons tenu à partir chaque fois du *fait* musical. On ne s'étonnera donc pas de trouver ici des rappels de la théorie musicale, voire du solfège, pris comme bases de nos considérations.

Le présent travail est divisé en trois parties. La première, la plus importante, est consacrée à l'analyse des *matériaux* composant l'œuvre d'art musicale, rythme, mélodie, harmonie, forme, timbre. Nous nous sommes efforcé, par exemple, d'établir les distinctions nécessaires entre le rythme et la mesure, qui font habituellement l'objet des plus étranges confusions, tout comme le mode et la tonalité sont généralement pris l'un pour l'autre. Nous nous sommes attachées également à établir, au moyen d'exemples puisés à des sources différentes, les effets psychologiques des éléments étudiés. On conclura de ces exemples qu'indépendamment de ses modalités dans l'espace et dans le temps, la musique possède une expression spécifique, régie par des lois immuables, auxquelles l'inspiration se conforme sans le savoir, tout comme les lignes et les couleurs ont leurs caractères indépendamment de leur agencement dans les arts du dessin.

---

(1) A ce point de vue, rappelons ici l'intéressant ouvrage de M. Philippe Mousset, *Les Procédés du langage musical* (Bruxelles 1909), dans lequel les éléments de la théorie et de la notation font l'objet d'une exposition vivante, rationnelle et logiquement déduite, contrastant avec le dogmatisme sec familier aux théoriciens.

Dans la seconde partie, nous envisageons le phénomène de la *création* et, dans la troisième, les conditions de l'*interprétation* musicale.

L'ensemble offre un caractère positif et analytique, non synthétique. Nous réservons la synthèse pour un travail complémentaire, actuellement en voie d'élaboration, dans lequel nous aborderons les problèmes plus spéculatifs de la nature, des propriétés, de l'objet de la musique, en un mot, la philosophie de cet art.

Ernest Closson.

Juillet 1920.

PREMIÈRE PARTIE

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE

CHAPITRE I

Le Rythme et la Mesure.

A. *Le Rythme.*

La dimension exprime la mesure de l'espace, la durée, celle du temps. Les rapports de dimension constituent la forme, les rapports de durée, le rythme.

Le rythme répond à toute idée d'ordre, de mesure, de périodicité. Comme tel, on le trouve à l'état latent dans la nature, dans la régularité du mouvement vibratoire, des battements du cœur, de la respiration, dans l'alternance des jours et des nuits, le retour des saisons, le mouvement de la mer et des astres.

Le rythme est aussi l'élément essentiel, premier de la musique. Celle-ci n'existe pas sans lui, l'organisation rythmique étant une des conditions essentielles de la mélodie. Au contraire, le rythme possède son existence indépendante, en dehors de la musique, dans le bruit organisé.

Les observations qui suivent, tout en s'étendant également au rythme musical, visent donc en première ligne le rythme

absolu, considéré en lui-même, la simple percussion rythmique. De même, elles doivent être comprises en dehors de toute idée de *mesure* dans le sens ordinairement attaché à ce mot. La mesure est un principe plus général qui sera envisagé plus loin.

Le rythme consiste dans la répétition régulière d'une série de bruits ou de sons, de durée égale ou de durée différente, dominés par un seul accent principal.

Cette définition peut paraître compliquée, mais nous ne parvenons pas à formuler d'une manière plus simple les conditions complexes du rythme (1).

Nous disons que le rythme est la répétition d'une « série » de bruits ou de sons. Nous distinguons, en effet, dans le rythme trois éléments : 1° le « coup » ou le son isolé ; 2° un groupe d'éléments différant entre eux de la manière qui vient d'être dite ; 3° une répétition régulière du groupe ainsi formé. Le premier élément est l'élément fondamental ; le deuxième constitue le modèle rythmique ; le troisième est le rythme.

La distinction entre le rythme et le modèle rythmique ne correspond pas, nous le savons, aux traditions habituelles du langage musical. Celui-ci donne le nom de rythme à la formule isolée elle-même, dans laquelle nous ne voyons encore qu'un *modèle rythmique*. Le rapport ne constitue pas un rythme, mais celui-ci naîtra de la répétition régulière de la même formule, comme, en architecture, l'ordonnance résulte de la répétition du motif. Or, le nombre des compositions établies sur un modèle rythmique unique est extrêmement restreint : c'est le cas, par exemple, du premier mouvement de la Septième symphonie de Beethoven, entièrement construit sur le rythme ci dessus ; tel est aussi celui de certaines danses, comme la polonaise. Mais la

(1) On a donné du rythme un grand nombre de définitions, dont aucune, à la vérité, ne nous satisfait. Beaucoup sont plus simples que celle qui précède, mais elles ne s'appliquent qu'à certaines catégories de formes rythmiques, non à d'autres.

généralité des compositions juxtapose une succession de rythmes indépendants. A ce compte, le « rythme » proprement dit serait extrêmement rare en musique. Nous continuerons donc à employer le mot « rythme » dans le sens que le langage musical lui attribue d'habitude. Mais il est entendu qu'il désigne plutôt le *modèle rythmique*, dont la répétition régulière seule engendre le rythme.

Nous avons dit que les éléments du modèle rythmique, qu'ils soient de durée égale ou de durées différentes, sont dominés par un accent principal. Ils peuvent donc différer par la durée et l'accentuation, ou par l'accentuation seule. En effet, la régularité à elle seule ne fait pas naître le rythme. Les rythmes artificiellement produits par l'homme, dans un but utilitaire ou artistique, se distinguent des mouvements alternatifs de la nature par la hiérarchie établie entre les éléments du modèle rythmique, laquelle marque une *intention* étrangère au jeu aveugle des forces naturelles. Cette hiérarchie se manifeste par l'accentuation, forme la plus localisée du renforcement sonore, unie à la différence de durée, ou par cette dernière seulement. Ainsi, une succession régulière de coups ou de sons :

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ , telle qu'en fournit le pas, ne constitue pas à proprement parler un rythme, mais elle contient le rythme en puissance. Elle deviendra celui-ci par l'accentuation seule :

[notation musicale] ou [notation musicale] , ou par l'accentuation et la différence de durée réunies [notation musicale] . Pour donner, subjectivement tout au moins, une signification rythmique au pas, il suffira que, dans la marche, nous attribuions, mentalement, la prédominance à un pas sur un autre. Les différences d'intensité et de durée *organisent* le modèle rythmique, dans lequel le « temps » long ou accentué constitue un centre analogue à la tonique, centre nécessaire du modèle mélodique.

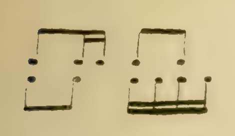
On remarquera que ces deux éléments, accent et durée, se confondent en ce sens que l'accentuation se dégage d'elle-même de la prolongation de valeur, comme, dans le langage, l'accent tombe naturellement sur la syllabe longue. Dans l'exemple qui précède, on ne saurait dire si l'accent attribué à la première note procède de la prolongation de celle-ci, — ou, inversement, si le premier temps se prolonge à cause de son accentuation. Dans la syncope, c'est l'élément long qui est accentué. Lorsque l'accent tombe exceptionnellement sur l'élément court de la même figure, l'effet consiste dans la contradiction même entre l'accent et la durée ; on remarque la difficulté que les élèves éprouvent à l'exécution des figures de ce genre (1).

Entre l'accentuation et la durée, c'est encore la première qui constitue la condition la plus importante du rythme, puisqu'elle marque le mieux l'intention. On peut imaginer des éléments de durées égales diversement accentués (voir ci-dessus), mais non de durées différentes sans accentuation particulière de l'une d'entre elles. Ce dernier cas peut se produire dans certains bruits de la nature, comme dans les coups frappés par certains animaux au travail, mais les groupes ainsi formés ne donnent pas le sentiment du rythme, parce que l'intention en est absente.

Enfin, nous avons dit que le modèle rythmique était dominé par « un seul accent principal » *(ictus)* Un accent nouveau, équivalent au premier, marque la répétition du modèle rythmique, ou l'intervention d'un modèle nouveau. Mais chaque modèle, comme chaque mot, possède, à côté de l'accent principal, des accents secondaires qui forment comme les contreforts de ce sommet. Dans le dernier exemple, la première note du deuxième groupe reçoit évidemment une accentuation, mais cette dernière reste subordonnée à celle du premier groupe.

(1) Une tradition ancienne dans l'exécution du chant liturgique voulait qu'à l'accent correspondît une prolongation. Les réformateurs eurent beaucoup de peine à faire admettre, à côté de l'accent prolongé, l'accent intensif seulement.

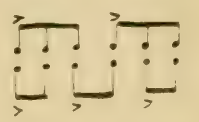
Les combinaisons rythmiques sont en nombre pour ainsi dire illimité. Toutefois, elles ne peuvent excéder une certaine longueur, faute de quoi elles ne seraient plus saisissables ; de même, les vers ne dépassent pas l'alexandrin. Les combinaisons rythmiques peuvent aussi se superposer, d'où de la *polyrythmie*. Mais il ne suffit pas, pour cela, que les parties simultanées diffèrent de valeur :
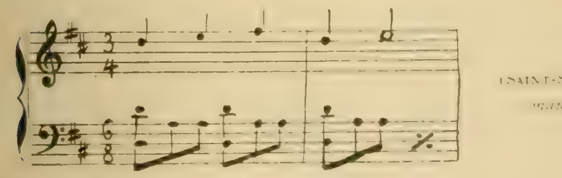


ne sont au fond que des décompositions diverses d'un même rythme, les accents coïncident. La véritable polyrythmie est celle qui réunit des rythmes contradictoires, soit par la durée, comme dans le « trois pour deux » si redouté de certains amateurs :



, soit par l'accentuation :



Des oppositions de ce genre se manifestent notamment entre une mélodie et son accompagnement rythmique, comme chez les primitifs, des Esquimaux aux Nègres et aux Peaux-Rouges, et les Extrême-Orientaux (1) : tous peuples dont la musique a conservé sa richesse rythmique originelle, tandis que la nôtre perdait au point de vue du rythme ce qu'elle gagnait dans le domaine de l'harmonie. C'est une de ces combinaisons piquantes qu'a stylisée Saint-Saëns, le maitre orientaliste :



(SAINT-SAËNS, [illegible])

(1) Voir notamment TIERSOT, *La Musique chez les peuples de l'Amerique du Nord*, p. 26, 41, 42 ; THUREN, *La Musique chez les Eskimos*, S. I. M., t VII, nº 12, p. 44, 45 ; STUMPF, *Anfänge der Musik*, p. 48, 92, 102 ss. et les monoraphies d'ethnographie musicale de von Hornbostel.

La polyrythmie fut poussée jusqu'à ses extrêmes limites dans la première période de l'école du contrepoint franco-néerlandais (moitié du xve à fin du xvie siècle), dont les combinaisons reposaient sur le principe de l'autonomie absolue des diverses parties. La notation du temps favorisait ces raffinements, en permettant d'opposer les uns aux autres des rythmes variés ; nous y reviendrons à propos de la mesure.

Les combinaisons rythmiques, si nombreuses soient-elles, peuvent se répartir en deux grandes catégories : les rythmes binaires et les rythmes ternaires. Les rythmes de cinq, sept temps, etc., peuvent tous, quoi qu'on en dise, se ramener à des unités plus simples, se décomposer en 3 + 2, 2 + 3, 3 + 4, 4 + 3, etc. Le modèle du rythme binaire est offert par la nature elle-même, où tous les mouvements alternatifs ont le caractère de la binarité. Aussi ce rythme semble-t-il le plus « naturel ». La musique chinoise ne connaît que lui. Au moyen âge, le ternaire, imposé par les théoriciens, régit tout le domaine musical, mais dès le xive siècle l'autre reprend ses droits. Et n'est-il pas curieux de remarquer qu'aujourd'hui le binaire domine en maître dans les créations des « cubistes » de la musique, Erik Satie, etc. ?

Le rythme ternaire, lui, semble être une création de l'homme. La tradition qui en attribue l'invention à Archiloque atteste tout au moins, avec son ancienneté, le caractère artificiel de ce rythme. On a attribué son origine à la respiration de l'homme couché, chez lequel l'expiration dure deux fois aussi longtemps que l'inspiration, mais cette explication paraît forcée. Nous croyons plutôt que le rythme ternaire résulte d'une *prolongation du temps accentué*, ♩ ♩ devenant 𝅗𝅥 ♩. On a dit que le rythme ternaire était un binaire *louré*. Tout rythme binaire peut se dilater en ternaire, tout rythme ternaire se contracter en binaire.

*
* *

Les observations qui précèdent, sur le rythme absolu, s'appliquent également au rythme musical ; il suffira d'y ajouter quelques remarques.

Dans la notation, le rythme correspond aux diverses valeurs de notes, comme la mélodie à la place occupée par ces mêmes signes sur la portée : c'est, à côté de nombreuses imperfections, l'avantage de notre notation, de représenter par un seul signe la hauteur et la durée du son.

La musique, avons-nous dit, n'existe pas sans le rythme. Dans la musique vocale, celui-ci naît directement du rythme poétique ; mais la musique instrumentale, issue partiellement de la danse, ne peut s'en passer davantage. Celle-ci crée elle-même son rythme. Encore une fois, une mélodie non rythmée n'est pas concevable ; la plus belle phrase, réduite en notes d'égale valeur et dépouillée de son accentuation, devient inexistante (1). Mais si le rythme existe déjà en dehors de la mélodie, c'est associé à cette dernière qu'il atteint toute sa puissance. Ces deux éléments s'engendrent même l'un l'autre. Le rythme forme la structure du dessin mélodique, mais le dessin mélodique lui-même fait naître le rythme par l'accentuation de ses notes les plus significatives. Dans  l'accentuation s'établit d'elle-même et engendre le rythme ternaire.

On nomme *anacrouse* la note, ou les notes d'élan qui précèdent la première note accentuée :



Une anacrouse de plusieurs notes donne naturellement plus

(1) Nous avons publié jadis, pour la *Société des Bibliophiles de Belgique*, certain manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles dit « des basses-danses de Marguerite d'Autriche ». Il se compose d'airs notés en « brèves » uniformes, sans signes de mesure, n'offrant donc à la lecture qu'une série de notes égales. Malgré la plasticité de la ligne, les mélodies ainsi notées n'ont plus aucun sens et produisent l'impression singulière de corps désossés.

d'importance à l'accent qui suit, comme un sauteur recule de plus loin d'après l'espace à franchir.

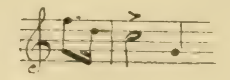
Il existe également des mélodies sans anacrouse :

 (1).

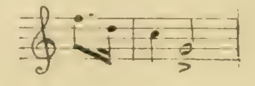
Voilà pour le début du groupe rythmique. A sa terminaison, il faut distinguer entre la finale *masculine* et la finale *féminine*. La première est celle qui se termine sur une note accentuée :



la seconde, celle qui se termine sur une note non accentuée :



Cette dernière peut elle-même prendre le caractère masculin si, les valeurs étant renversées, l'accentse déplace :



(1) Suivant M. Vincent d'Indy, toute mélodie dépourvue d'anacrouse en contiendrait une de sous-entendue. Cette opinion est à peine défendable. Une anacrouse supposée affaiblirait notablement le thème plein de noble fermeté de l'hymne national anglais, comme tout autre du même genre. Il est aussi impossible de supposer une anacrouse à des phrases vocales commençant sur le premier temps avec une syllabe accentuée, comme il arrive parfois en français et toujours dans les langues slaves. « Un rythme peut commencer par sa *thésis* ». (Dom Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*, t. I.).

La remarque de M. d'Indy est tirée du *Cours de composition musicale* de ce maître, ouvrage plein de vues profondes et originales. Mais il faut tenir compte du prurit de nouveauté propre au directeur de la *Schola Cantorum*, que son zèle à extirper la routine incline au paradoxe. Outre la remarque sur les anacrouses immanentes, on ne saurait, par exemple, souscrire à ces idées que, *le plus souvent*, le premier temps de la mesure est rythmiquement le plus faible, que l'art du moyen âge est *particulièrement* expressif, etc.

B. *La Mesure, la Barre de mesure.*

De même qu'il faut éviter de confondre les deux notions différentes du rythme et de la mesure, de même il faut distinguer entre la mesure elle-même et la barre de mesure, traduction graphique de la première. Envisageons d'abord celle-ci.

La mesure, ou mètre musical, dérive directement de l'accentuation rythmique. Une mélodie, avons-nous dit, se compose le plus souvent d'une succession de modèles rythmiques différents. Mais ces rythmes peuvent être plus ou moins libres, plus au moins indépendants l'un de l'autre. Le type de la liberté et de l'indépendance rythmiques absolue nous est offert par la récitation mélopédique dont il sera question plus loin. Sa marque distinctive consiste dans l'impossibilité où on se trouve de noter ses valeurs. Pour constater la distance entre ce débit fluide et le rythme musical proprement dit, il suffira d'observer ce que devient, dans une composition de l'école néerlandaise écrite sur un thème liturgique, ou dans les Messes royales de Dumont, cette mélodie si belle dans la nudité de la monodie, à présent pesante et sans vie. A un stade plus avancé de l'organisation rythmique apparaissent des modèles régulièrement équarris, correspondant à des divisions précises, facilement annotables, de la durée, mais encore indépendantes les unes des autres. Une mélodie quelconque est nécessairement rythmée, elle n'est pas toujours mesurée. Telles sont en général les chants des primitifs, ainsi que certaines chansons de nègres de l'Amérique du Nord désignées sous le nom caractéristique de *rag time* (temps brisés).

On a dit que la mesure aurait pour origine l'organisation rythmique destinée à faciliter le souvenir d'un texte; la musique aurait nécessairement suivi. Nous croyons au contraire que la mesure musicale, comme le mètre poétique, répond à un besoin. L'homme tend vers l'organisation rythmique, première étape vers l'organisation métrique.

De là cette périodicité de l'accentuation que l'on observe surtout dans la musique de danse et dans les chansons d'allure

dansante. Cette accentuation périodique détermine la répartition de la mélodie en divisions d'égale durée, laquelle constitue la mesure (1). Nous pouvons à présent essayer de définir cette dernière :

Le rythme résulte de l'accentuation du dessin musical pris isolément ; *la mesure, ou mètre, est le rythme général qui se dégage de la succession des rythmes particuliers.* Un esthéticien anglais pourrait dire que la mesure est le comptable de la maison Rythme. La mesure est donc une moyenne prise entre les accentuations ou les valeurs rythmiques.

Une pratique de l'enseignement du solfège rend évidente la différence entre les deux éléments. Dans la dictée musicale, le professeur exécute d'abord la mélodie en entier, afin que l'élève puisse se faire une idée de la mesure, ce qui lui serait impossible d'après les premiers groupes rythmiques seulement.

La reconnaissance du mètre musical donna bien, dès le XIIIme siècle, aux signes de mesure, *cela bien antérieurement à l'invention de la barre de mesure.* Ces signes indiquaient la valeur relative des notes, valeur binaire et ternaire, que l'on ne précisait pas encore à l'aide du point de prolongation, la minime ◇ valant, suivant le cas, deux ou trois semi-minimes ◇, etc. Les théoriciens de ce temps distinguaient déjà les quatre espèces de mesures dont nous nous servons encore aujourd'hui :

(Mesure binaire à division binaire : $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

(Mesure binaire à division ternaire : $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$

---

(1) M. Kufferath (*Les Philosophes et la Musique*) estime que « la mesure n'est pas une réalité musicale ». Il a sans doute voulu parler *des* mesures, c'est-à-dire des compartiments limités par les barres de mesure. L'existence objective de *la* mesure n'est pas niable.

Nous avons dit que les notions de rythme et de mesure étaient fréquemment confondues. Voici notamment ce qu'on lit dans Larousse au mot *rythme* : « Disposition symétrique et à retour périodique des temps forts et des temps faibles dans un vers, une phrase musicale, etc. » Cette définition est exactement celle de la mesure.

O Mesure ternaire à division binaire : $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$

(·) Mesure ternaire à division ternaire : $\frac{9}{8}$ (1)

La mesure n'étant qu'une généralisation du rythme, notre remarque sur la réductibilité des rythmes de 5, 7 temps s'applique également ici. Ces mesures demeurent d'ailleurs rares. Elles étaient courantes chez les Grecs. Non seulement ceux-ci possédaient des rythmes plus variés que les nôtres, mais ces rythmes, systématisés, devenaient eux-mêmes des mesures. Chez nous au contraire, les divers rythmes viennent se ranger docilement dans les divisions équidistantes de quelques mesures fondamentales, toujours les mêmes.

Le principe de la mesure reçut sa consécration définitive à la fin du XVIme siècle par l'invention de la *barre de mesure*. Celle-ci répartit la mélodie en autant de divisions d'égale durée désignées elles-mêmes sous le nom de *mesures*. *Une* mesure est une division de *la* mesure. Toutefois, la barre de mesure, tout comme la basse chiffrée, n'avait tout d'abord qu'un but pratique, celui de jalonner la mélodie d'une série de points de repère rythmiques. La barre de mesure, en somme, est une superfluité. On devrait pouvoir exécuter correctement une composition dont toutes les barres auraient été enlevées, sur la simple indication métrique figurant au début, ou même sans cette dernière. Nous allons voir à présent quelle influence désastreuse la barre de mesure exerça sur la liberté rythmique.

Les accents régulièrement espacés, coïncidant avec le retour périodique des mêmes « temps », a donné lieu à la distinction classique entre les temps *forts (thésis)* et les temps *faibles*

---

(1) Cette classification est beaucoup plus simple et plus rationnelle que la nôtre, avec ses distinctions entre mesures « simples » et mesures « composées » qui ne reposent sur rien, mais offrent au contraire l'inconvénient de dissimuler la véritable nature des mesures dites composées. Les mesures de 6/8 et de 9/8 sont respectivement des mesures de deux et de trois temps, tout comme les mesures de 2/4 et de 3/4 dont elles procèdent. Leurs groupes de trois croches ne doivent pas être dissociés, mais conçus comme une unité rythmique, tout comme les groupes de deux croches correspondants.

(arsis) de la mesure. Pour les mesures binaires et ternaires à subdivision binaire, le tableau pourrait s'en établir comme suit :
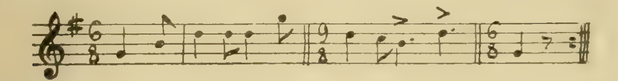
2/4	temps fort	temps faible	4/4	temps fort	temps faible	temps demi-fort	temps faible	3/4	temps fort	temps faible	temps demi-fort

les subdivisions de chaque temps étant faibles. Les mesures à subdivision ternaire suivent les mêmes lois que celles à subdivision binaire auxquelles elles correspondent.

Dans la pratique, cependant, les choses ne vont pas aussi simplement. On remarque déjà que la différence entre les mesures de 2/4 et de 4/4, ou de 6/8 et de 12/8, n'est pas très sensible, l'accent secondaire qui marque le milieu de la mesure étant presque équivalent à celui du premier temps. La différence n'est souvent que dans l'écriture. Beaucoup de morceaux en 2/4 pourraient être mis en 4/4, de ceux en 6/8 en 12/8 et vice-versa. La Marche de *Tannhäuser* est écrite en C : or, Wagner lui-même la dirigeait *alla breve*.

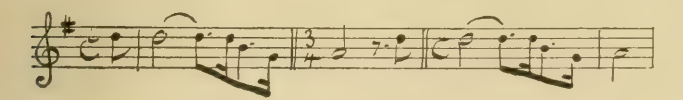
Mais là n'est pas le moindre inconvénient du principe des temps forts et des temps faibles. Celui-ci est un principe abstrait, continuellement contredit par le *fait* musical. En effet, si le rythme tend à s'organiser en mesure, d'un autre côté il tend constamment à rompre le cadre rigide qu'il s'est imposé et à reprendre son indépendance. *Un rythme d'ensemble, c'est-à-dire une mesure, existe le plus souvent, mais les rythmes particuliers tendent à lui échapper*. Le fait s'observe dans la chanson populaire. Nous avons parlé des chansons populaires rythmiques, mais *a*-métriques. D'autres, originairement mesurées, perdent peu à peu ce caractère et ne présentent plus qu'une succession de rythmes indépendants. Le chanteur populaire, en effet, sensible au rythme, ne s'élève pas toujours jusqu'au principe supérieur de la mesure. Dans ses chants, on distingue aisément une mesure fondamentale, mais, subitement, celle-ci

fléchit, une mesure ternaire s'intercale au milieu d'un organisme binaire, et vice-versa :



Nous voyons ici *des* mesures, mais non pas *une* mesure.

Même des mélodies d'art sont sujettes, une fois livrées à la tradition, à ces déformations. Dans une foule chantant à l'unisson la *Marseillaise*, on entendra toujours quelques voix chanter :



Ces anomalies métriques (qui, pour être reproduites fidèlement, nécessitent de continuels changements de mesure) proviennent soit de *dilatations* rythmiques par suite d'une accentuation particulière, soit de *contractions* par suite d'un abrégement arbitraire des pauses. Dans le premier exemple ci-dessus, la mesure accidentelle de 9/8 résulte de l'accentuation du *ré*, qui ne devrait être qu'une simple croche ; l'accentuation est devenue prolongation ou dilatation. Dans le deuxième, le raccourcissement d'un silence prolongé a produit une contraction.

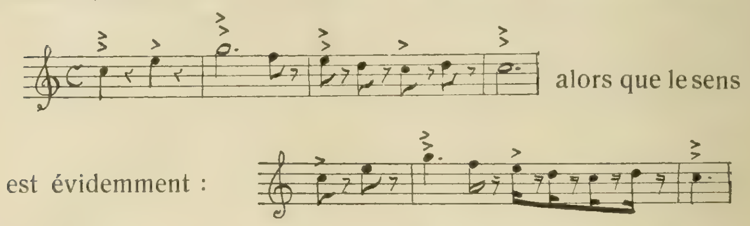
On voit déjà qu'il existe, entre le rythme et la mesure, un antagonisme latent, que nous allons étudier à présent, comme étant un des éléments les plus importants du phrasé (1).

Et tout d'abord, il y a une rivalité naturelle entre l'accent *principal* de la phrase et les *accents périodiques* secondaires. L'accent principal *(ictus)* est *unique*. L'accentuation servile, d'après la barre de mesure, de *tous* les temps forts, a donc pour effet d'affaiblir cet accent en le confondant avec d'autres. Soit, par exemple, le début du finale de la Symphonie en *ut* mineur

---

(1) On anticipe ici sur la troisième partie de cet ouvrage, relative à l'Interprétation. Mais il était nécessaire de donner au lecteur une vue d'ensemble sur tous les éléments du rythme musical.

de Beethoven. D'après le principe des temps forts et des temps faibles (accentuation périodique), le passage serait interprété :



alors que le sens est évidemment :

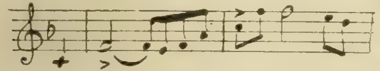
On voit à quelles confusions peut donner lieu la barre de mesure en ce qui concerne l'anacrouse. Il est généralement admis que celle-ci ne consiste que dans le temps *levé* de la mesure. Une première mesure *complète* ne serait donc pas considérée comme une anacrouse et son premier temps pourrait, suivant la théorie des temps forts et des temps faibles, recevoir un accent principal. Dans l'exemple qui précède, la première mesure *tout entière* est anacrousique et le motif pourrait être noté en 2/2 (1).

D'autre part, les anacrouses débutant sur la moitié des mesures binaires (2/4, 4/4, 6/8, 12/8) reçoivent une accentuation qui tend à contrebalancer le premier temps fort qui suit. Il en est ainsi dans les morceaux en 6/8 rapide, d'allure dansante, où le quatrième temps est presque aussi accentué que le premier. Dans l'annotation des chansons populaires de ce genre, on ne sait souvent s'il faut écrire : ou :

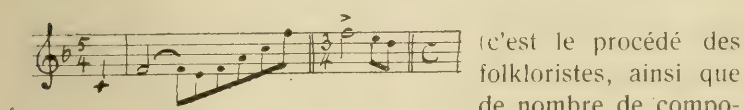
Il n'y a d'autre moyen, pour s'en rendre compte, que de pousser jusqu'à la dernière note de la phrase, que l'on fait tomber sur un premier temps. Ce point de repère une fois trouvé, il suffit de revenir en arrière en plaçant les barres de mesure au fur et à mesure, et le caractère anacrousique ou non-anacrousique du début s'établit de lui-même.

(1) Le principe d'une première mesure anacrousique est aussi formulé par Mathys Lussy. Il en donne comme exemple le début de la valse fameuse du *Beau Danube bleu*, de J. Strauss, dont la première mesure toute entière est anacrousique. Le fait s'applique d'ailleurs à un grand nombre de danses.

On vient de voir que l'accent principal, coïncidant avec un temps fort, court le risque de disparaître dans l'accentuation générale des temps forts. Mais il peut aussi être en contradiction directe avec eux. Ainsi, le début d'un morceau célèbre de Schumann, d'après la mesure, serait accentué comme suit :



alors que l'accent principal, *unique* de la phrase, tombe évidemment sur le deuxième temps (dit « faible ») de la deuxième mesure. Pour combiner ici la mesure avec l'accentuation, il faudrait écrire :



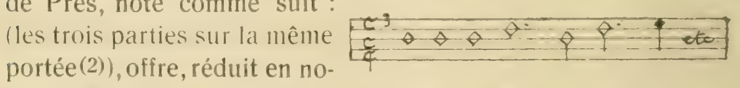
(c'est le procédé des folkloristes, ainsi que de nombre de compositeurs contemporains). Dans les finales *féminines masculinisées* (voir p. 9), le rythme vient également en conflit avec la mesure. Il en est encore ainsi de la syncope qui, venant toujours sur un temps ou une partie faible de la mesure, n'en est pas moins accentuée.

On voit combien ces deux éléments, rythme et mesure, sont distincts l'un de l'autre. Or, on est induit à les confondre par le fait de la barre de mesure, dont l'invention fut à ce point de vue, pour l'art musical, un véritable malheur. Oubliant ses humbles origines, elle cesse d'être un simple point de repère pour légiférer notre conception rythmique elle-même. Des figures rythmiques homogènes telles que , sectionnées par la barre de mesure : , cessent de nous apparaître comme une entité rythmique, l'anacrouse placée devant la barre de mesure étant isolée de l'élément rythmique principal. La barre de mesure nous dicte même l'accentuation. Dans une figure , qui est normalement anacrousique,

l'accent tombant sur la noire, nous n'hésiterons pas à déplacer cet accent sur la croche initiale si celle-ci tombe après la barre de mesure : (1).

Ce n'est pas tout encore. Dès son invention, la barre de mesure réagit sur la composition musicale elle-même Née de l'isochronisme de l'accentuation, elle l'engendre à son tour, tend à détruire l'indépendance réciproque des rythmes, aussi bien des rythmes *simultanés* que des rythmes *successifs*. Examinons d'abord le premier cas.

Dans les compositions de l'école franco-néerlandaise dont il a déjà été question, chaque partie ne possède pas seulement un rythme, mais aussi une *mesure* indépendante des autres. La mesure commune marquée par la barre de mesure, asservissant toutes les parties à un rythme unique, allait rendre cette riche polyrythmie impossible. Le début d'une composition de Josquin de Près, noté comme suit : (les trois parties sur la même portée(2)), offre, réduit en notation moderne, ce triple aspect métrique d'un même thème :



---

(1) Dans une mélodie, *Clair de Lune*, Saint-Saëns utilise très heureusement ces diverses particularités pour illustrer ces vers, évoquant la vision imprécise du songe :
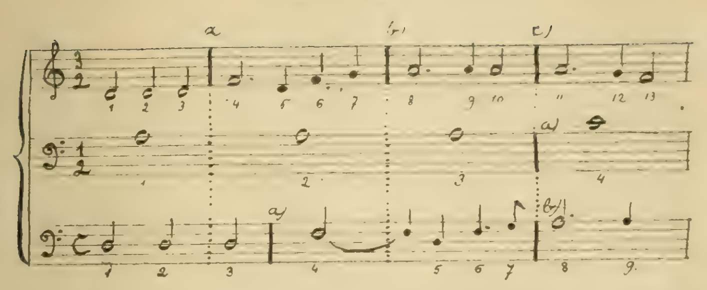
« Dans la forêt que crée un rêve,
« Je vais tout seul dans la forêt.... »

L'accentuation, dans le premier vers par exemple, porte naturellement sur « fo rêt », « crée » et « rê-ve ». Mais le compositeur, lui, écrit :

Dans la fo-rêt que crée un rê ...... ve

grâce à quoi le chanteur est porté à accentuer au contraire la première croche de chaque groupe. De plus, la blanche, valeur principale venant en outre sur le temps fort, est liée. Du conflit entre ces trois éléments résulte une imprécision rythmique qui répond parfaitement à l'impression « floue » voulue par le poète.

(2) Cité à ce titre par Riemann, *Catéchisme de l'histoire de la musique*.



Les barres de mesure indiquent les divisions métriques *réelles*, le pointillé, la mesure commune de la notation moderne. Les barres de mesure et les notes correspondantes sont indiquées respectivement par des lettres et par des chiffres. On voit que dans la basse la division arbitrairement imposée par le pointillé est directement contraire à la mélodie, le premier accent tombant sur le *fa* et non sur le troisième *ré*.

Deuxième cas. Les rythmes successifs, dans une seule et même partie, perdent leur indépendance et leur variété. Chez les grands polyphonistes allemands, disciples indirects de l'école précédente, la barre de mesure garde encore plus ou moins le caractère d'un simple point de repère ; la phrase conserve toute sa liberté métrique, comme dans ce début d'un prélude de Bach :



où l'on voit l'*ictus* tomber comme au hasard, d'abord sur le deuxième, puis sur le quatrième temps. Mais bientôt, sous l'influence de la barre de mesure, les temps « forts » et les temps « faibles » accentuent leur emprise. Une métrique libre devient rare. Telle sera encore celle de l'*allegretto* dans la Septième symphonie de Beethoven :

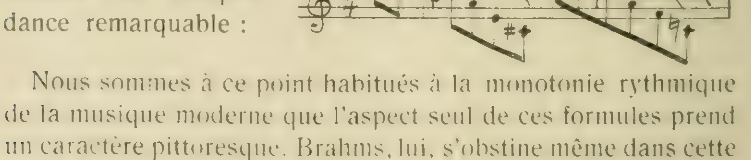


où deux dessins se faisant pendant tombent sur des parties opposées de la mesure. Mais en général, les maîtres de l'école viennoise et les romantiques classiques montrent à ce point de vue une monotonie extrême. La syncope et le contre-temps,

éléments les plus féconds de leur rythmique, tirent tout leur effet d'une heureuse diversion à la tyrannie des temps forts et des temps faibles, comme un déplacement de la césure coupe la monotonie rythmique des alexandrins.

Là ne s'arrête pas l'effet de la barre de mesure, qui favorise le développement du funeste principe de la carrure, découpement de l'idée musicale en périodes symétriques de deux, quatre, huit, seize mesures, dont il sera question plus loin.

A mesure qu'avec les dernières œuvres de Beethoven, puis avec Schumann, Brahms, Wagner et Franck, elle retournait au principe fécond de la polyphonie, abandonné après Bach, la musique se dégagea quelque peu de cette tyrannie de la barre de mesure, du temps fort et de la carrure. Un maître intéressant à étudier sous ce rapport est Brahms. Véritable tempérament de polyphoniste du xvime siècle, il combine les rythmes les plus variés, et l'accentuation de sa phrase mélodique montre vis-à-vis de la mesure une indépendance remarquable :



Nous sommes à ce point habitués à la monotonie rythmique de la musique moderne que l'aspect seul de ces formules prend un caractère pittoresque. Brahms, lui, s'obstine même dans cette graphie ancienne du point de prolongation placé *après* la barre de mesure : pour comme en faisant abstraction de cette dernière. Nous avons parlé des mélanges métriques. En pareil cas, les musiciens modernes modifient la mesure elle-même suivant le déplacement de l'accentuation. L'application systématique de ce procédé engendre même des complications d'écriture un peu voulues et non dépourvues de quelque affectation. En ce qui concerne la « carrure », nous verrons, à propos de Beethoven, comment le génie sut s'en affranchir ; la métrique libre du récitatif wagnérien, étendue à tous les genres, devait lui porter le coup décisif.

C. *L'Expression rythmique.*

Le rythme constitue, pourrait-on dire, un besoin pour l'homme. Dans les bruits de la nature, nous recherchons inconsciemment

des rythmes. Un enfant de quelques semaines, indifférent à des bruits irrégulièrement espacés, devient attentif dès que ceux-ci s'organisent en rythmes. Le rythme agit sur notre vie organique, précipite ou ralentit les pulsations cardiaques, règle nos mouvements, comme on se laisse aller à battre du pied au concert. Il excite, il endort. Dans un livre célèbre, Bucher a montré comment le travail en commun : ramer, marteler, tirer, etc., conduit à l'union rythmique, parce qu'ainsi il est exécuté plus facilement. Wallaschek voit dans le rythme l'origine même de la musique. La musique des peuples encore rapprochés de la nature est avant tout rythmique, si même elle ne se réduit au bruit rythmé. Mais cette rythmique est d'une recherche et d'un raffinement surprenants et parfois d'une complexité telle que l'analyse assidue des phonogrammes permet seule d'en découvrir la clef. La finesse de différenciation rythmique des peuplades de l'Afrique et de l'Amérique méridionale leur a permis d'imaginer des systèmes de téléphones tambourinés aux codes compliqués. Pour les Orientaux également, le rythme est une musique. Réfractaires à la polyphonie, ils pratiquent assidûment la polyrythmie et, comme les primitifs, s'amusent longuement à combiner sur leurs tambours des rythmes contradictoires.

Nous constaterons l'importance du rythme dans la mélodie, qu'il caractérise à peu près comme les consonnes caractérisent les voyelles. Le rythme suggère la mélodie. Lorsque nous recherchons dans notre mémoire une mélodie oubliée, si nous parvenons à en retrouver le rythme, le reste vient tout seul. Dans la bourrée auvergnate, l'instrumentiste est éventuellement remplacé par le chanteur qui, après avoir fredonné la mélodie, se contente d'en marquer le rythme. Tous ceux qui souffrent d'obsession musicale savent que le rythme de la marche peut à lui seul éveiller dans l'esprit de ces formulettes mélodiques ou harmoniques, toujours binaires, qui, indéfiniment répétées, finissent par occasionner une véritable souffrance.

Le sens rythmique a dégénéré chez le civilisé, comme tous les sens en général. Au point de vue musical, il s'est affaibli dans notre art au fur et à mesure qu'y prédominait l'harmonie, dont l'action centralisatrice limite la liberté rythmique. La négligence de nos exécutions sous ce rapport trahit cette

déchéance, tout en participant à l'aggraver. L'éducation rythmique de la jeunesse fut remise en honneur grâce aux efforts de Jaques-Dalcroze et de ses disciples, mais ses résultats sont encore loin d'être généralisés. Néanmoins, nous demeurons assez sensibles au rythme pour qu'une exécution mal équilibrée, des rythmes flottants et mous, causent à l'auditeur doué une impression de malaise.

Le rythme a son expression propre, indépendante de la mélodie. La rythmopée grecque tenait compte du caractère propre à chaque combinaison. Pour les anciens Hellènes, l'*ethos* des rythmes poétiques et musicaux se combinait avec celui des modes en une harmonieuse unité. On a cru distinguer une éthologie spéciale dans le rythme de la poésie hébraïque. Sensibles aux rythmes, les primitifs en distinguent aussi les caractères. Sous le nom de *juoïgen*, les Esquimaux pratiquent des chansons satiriques dont un nom toujours répété constitue tout le texte, et dans le rythme desquelles on s'efforce de rendre le caractère de la personne visée. Les compositeurs dramatiques ne pouvaient manquer de faire emploi de ce puissant moyen d'expression. Grétry notamment s'efforce d'approprier ses rythmes au caractère des personnages.

Il n'est donc pas étonnant que le rythme exerce sur notre sentiment certaines impressions déterminées et invariables. Gevaert, signalant la coïncidence rythmique de certains morceaux de Gluck avec des chœurs d'Euripide de sentiment analogue, et celle de la *Marseillaise* avec les *embateria*, chœurs guerriers de Sparte, remarque que ces coïncidences ne résultent pas de l'imitation, mais de « l'expression universellement intelligible des formes rythmiques ». Et en effet, Le ternaire a quelque chose d'ample, d'aisé ou de gracieux, par rapport au binaire, plus carré, net, catégorique, — ce qui ratifie l'opinion attribuant l'origine du ternaire à une prolongation du temps accentué dans le binaire, l'accentuation devenant ainsi plus « aisée », plus « ample ». Un rythme saccadé : , même pris dans un mouvement lent, est toujours plus énergique que le

rythme arrondi , lequel dans un mouvement rapide devient simplement insouciant, léger, mais énergique, jamais (1). La syncope, même dans le mouvement le plus lent, conserve une secrète agitation. Elle est un rythme « contre-nature », qui, nous l'avons vu, tire de là même tout son effet ; on ne la trouve pas dans l'immense variété rythmique du chant liturgique (2). Le rythme , celui des hymnes orgiastiques du culte de Cybèle, évité pour ce motif par les premiers hymnodistes chrétiens, garde pour nous son caractère désordonné. Le rythme a quelque chose d'emphatique, de grandiloquent, que l'on retrouve à la fin de la Symphonie en *mi* ♭ de Schumann et (plus caractérisé encore par l'amplification de la figure :) dans le chœur de gloire par lequel les Gibichs accueillent le retour de Gunther amenant Brunnhilde. On remarque, dans la danse moderne, la persistance des finales masculines et des rythmes thétiques (débuts par la note accentuée, sans anacrouse) : d'où une allure décidée qui correspond au caractère positif, décidé de notre époque, à l'allure souvent martiale des toilettes féminines.

La mesure n'étant que la généralisation du rythme, les remarques qui précèdent s'appliquent également à elle.

---

(1) On remarque même qu'il faut un certain degré d'énergie pour maintenir le premier de ces rythmes, dans toute sa rigueur, durant un certain nombre de mesures; chez la plupart des amateurs, il finit infailliblement par aboutir au second.

(2) L'effet de la syncope est lié à la notion du temps « légitime », ce qui nécessite la répétition fréquente de ce point de repère. Celui-ci est-il raréfié, comme dans la première variation de l'*Andante* du quatuor à cordes op. 41 n° 2 de Schumann, on hésite, la syncope est près de se substituer dans notre sentiment au temps réel, son effet diminue.

Elle aussi semble répondre à un besoin. Nous tendons instinctivement vers ce mètre commun, qui ne peut naître que de la périodicité de l'accentuation. Nous sentons la mesure commune à ces rythmes divers comme nous distinguons le mètre commun à des vers égaux, diversement coupés. Mais la subordination complète des rythmes à la mesure engendrerait la monotonie; l'agrément que nous prenons aux syncopes, aux contre-temps, l'expression propre de ces figures, résultent précisément de leur « insubordination », de leur conflit avec le rythme général qui constitue la mesure.

D. *Prosodie musicale.*

La prosodie musicale est l'adaptation du rythme musical à celui du langage, soit en poésie, soit en prose.

Le rythme joue dans le langage un rôle important. Dans certaines langues la signification d'un mot se modifie suivant l'emplacement de l'accent. Le langage lui-même peut être considéré comme une musique inorganique, étant fécond en modèles rythmiques et contenant dans ses inflexions une mélodie latente. Dans la poésie, les modèles rythmiques du langage s'organisent en rythmes véritables, par l'alternance des syllabes accentuées et non accentuées, ou simplement par leur association en groupes réguliers Le rythme poétique peut être comparé au rythme musical, mais ses combinaisons sont infiniment moins nombreuses.

Il existe deux genres de poésie, la poésie *qualitative* et la poésie *quantitative*, la première fondée surtout sur la qualité, la seconde surtout sur la quantité des syllabes.

La poésie qualitative est celle des langues classiques, grecque et latine, et des langues germaniques Ces langues étant fortement rythmées, et les syllabes fortes et faibles, ou longues et brèves, par conséquent fort distinctes l'une de l'autre, celles-ci sont disposées d'après des modèles rythmiques réguliers, maintenus d'un bout à l'autre de la pièce. De là divers mètres qui ont reçu des dénominations particulières et que l'on figure à l'aide de schèmes dans lesquels les syllabes

fortes sont représentées par le signe —, les faibles par ◡. Soient, par exemple, les rythmes suivants :

Iambique : ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
Trochaïque : — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ (1)
Anapestique : ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
etc.

Ainsi, ces vers d'une vieille chanson flamande :

◡ ◡ — ◡ — ◡
Het daget in den Oosten,
◡ — ◡ — ◡ —
Het lichtet overal.
◡ — ◡ — ◡ — ◡
Hoe luttel weet mijn liefken
◡ — ◡ — ◡ —
Waar dat ik henen zal.

sont des vers ïambiques. Les syllabes faibles sont tellement effacées par rapport aux autres, que la plupart disparaissent pour ainsi dire dans l'accentuation.

La poésie quantitative est celle de la langue française. Les poètes humanistes de la Renaissance, comme Baïf (1522-1589), avaient tenté d'y adapter les mètres antiques, mais l'essai ne fut pas heureux ; les musiciens, comme Mauduit (1557-1627), qui les avaient suivis dans cette voie en adaptant à leurs vers des rythmes réguliers, échouèrent avec eux et le lyrisme rythmé fit place définitivement au lyrisme simplement accentué ; on verra que celui-ci même ne va pas sans accroc.

En effet, la langue française n'est pas rythmée, mais *accentuée* seulement. Les auteurs ne sont même pas toujours d'accord sur l'emplacement de ces accents, qui se modifient suivant la fonction du mot dans la phrase. Or, ces fines nuances se prêtent mal à la systématisation rythmique. On distingue, certes, dans

---

(1) Musicalement parlant, l'ïambe et le trochée se confondent presque, l'ïambe pouvant être comparée à un trochée précédé d'une anacrouse. On remarque également que les mots polysyllabiques des langues germaniques présentant le plus souvent une alternance régulière de syllabes faibles et de syllabes accentuées, engendrent spontanément l'ïambe ou le trochée.

les bons vers français, des modèles rythmiques réguliers. Les deux vers :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel;

Je viens, suivant l'usage antique et solennel...

se composent, le premier d'anapestes (sauf le « oui » initial), le second d'ïambes. Les deux vers de Baudelaire :

Je te donne ces vers, | afin que si mon nom

Aborde heureusement | aux époques lointaines...

juxtaposent, en sens inverse, les deux types dans le même vers. Mais cette rythmique n'est pas l'élément essentiel de la versification française. D'excellents vers y échappent complètement. Dans

C'était par un jour gris et triste de novembre,

syllabes accentuées et non accentuées se mêlent. Dans les dispositifs réguliers qui précèdent, un débit rythmique serait intolérable, alors que le charme de la langue réside dans le nuancement délicatement expressif de l'accentuation. Aussi les musiciens font-ils abstraction du modèle rythmique pour s'inspirer de l'accentuation seulement (1).

Voyons maintenant comment les particularités précitées s'appliquent dans la prosodie musicale.

Le principe fondamental consiste tout naturellement dans la coïncidence des deux accentuations, les syllabes fortes et accentuées tombant sur les notes fortes, accentuées, les syllabes faibles et non accentuées sur les notes faibles, non accentuées, de la mélodie. A ce premier principe s'en joint un second, de nature plutôt *rhétorique* : les principales notes de la mélodie reçoivent le mot principal de la phrase littéraire. L'application pratique de ces deux principes, d'une logique évidente, paraît devoir se faire d'elle même. En réalité, il n'en est pas toujours

(1) Le principe du vers qualitatif français a été repris de nos jours par le poète belge André Van Hasselt dans ses *Etudes rythmiques*, poèmes composés d'après des canevas rythmiques spécifiés, en épigraphe de chaque pièce, à l'aide des signes habituels.

ainsi. Une note est plus ou moins longue ou brève; les rythmes musicaux, nous l'avons dit, sont infiniment plus nombreux que les rythmes poétiques. Cette inégalité est une première cause de confusion. Mais il en est de plus importantes, qui résultent de la nature même des rapports de la musique et de la poésie.

Il importe, pour nous en rendre compte, d'établir entre les compositions vocales certaines distinctions.

A quelque temps, milieu, école ou genre qu'elles appartiennent, les compositions vocales peuvent se diviser en deux catégories : celles où le *texte* domine et celles où la *mélodie* domine.

Les premières relèvent du style que nous qualifierons de *récité*. Telles sont : les mélopées et les récitatifs de tous genres, les récits déclamatoires des aèdes et des rhapsodes, le plain-chant ecclésiastique, les récitatifs de l'opéra et de l'oratorio. Ce genre trouve son origine dans le langage lui-même (récitation solennelle, invocation, conjuration, etc.), dans lequel les philosophes du XVIIIme siècle cherchaient même l'origine de la musique. Ce style est proprement vocal. Un « récit » instrumental, comme celui des violoncelles dans le finale de la *Neuvième* est, logiquement parlant, un non-sens. Dans les réductions pour piano à quatre mains de ses opéras, Wagner supprima les parties purement récitées.

Mais la musique, on l'a vu, ne sort pas seulement de la récitation, elle naît spontanément dans le cœur de l'homme sous forme de chants et d'airs de danse ayant leur vie mélodique, et par conséquent aussi leur vie rythmique propres. Ce genre est essentiellement instrumental, mais il est abondamment représenté dans la musique vocale. Telles sont toutes les compositions vocales de caractère proprement mélodique, hymnes, airs, romances, *lieds*, etc. Nous désignerons ce genre sous le nom de *style mélodique indépendant*. Ici, le rythme musical n'est plus soumis au rythme poétique, il s'y associe. Le compositeur lyrique part naturellement du second ; l'histoire nous montre Lully allant se former à la Comédie sur le ton de la Champmeslé et Grétry se faisant déclamer ses livrets par Mlle Clairon. Mais la mélodie qu'ils imaginent développe un rythme interne dont ils doivent tenir compte.

Les deux styles que nous venons de décrire, styles récité et mélodique indépendant, confondent leurs limites et alternent chez un même maître et dans un même ouvrage.

Ceci posé, comment l'union du rythme poétique et du rythme musical s'établit-elle dans les deux cas ?

Dans le premier (style récité , les règles citées plus haut s'appliquent d'elles-mêmes. La mélodie, émanant du texte, lui est directement soumise. De même que la ligne mélodique tend à imiter les inflexions du langage, le rythme musical est directement issu du rythme poétique ; comme dans la phrase parlée, le mot important et, dans celui-ci, la syllabe importante reçoivent à la fois l'intonation la plus haute, la valeur la plus longue et l'accentuation la plus énergique. C'est pourquoi, même dans le grand opéra et l'opéra-comique anciens, uniquement composés au point de vue de l'effet musical, et d'une prosodie pourtant si négligée, celle des récitatifs est néanmoins toujours correcte. Il en est de même, naturellement, de l'intégralité des drames lyriques modernes et même de nombre de « mélodies ».

Il va sans dire que, dans tous ces cas, le rythme régulier de la poésie n'est pas suivi servilement par le musicien. Il est largement interprété, suivant les possibilités de la rythmique musicale, mais les rythmes réguliers signalés plus haut dans la poésie française se retrouvent dans la prosodie musicale. On a dit justement que Gluck se serait bien gardé d'écrire :

Cet-te nuit, j'ai re-vu le pa-lais de mon pè-re...

mais on n'a pas remarqué que l'anapeste se retrouve néanmoins dans la plupart de ses récits de ce genre, bien qu'habilement coupé par des silences et varié par l'espacement des dernières valeurs :

... qui m'é-taient des-ti-nés

Ce « démarquage » rythmique est poussé à l'extrême dans la musique moderne, où se perdent rythme, césure, nombre et rime, de manière que la poésie elle-même retourne à la simple prose.

Quoi qu'il en soit, on peut admettre comme principe que dans le style récité le rythme poétique dictant les valeurs musicales, la prosodie est généralement correcte.

Autre chose est du style mélodique indépendant. Ici la ligne mélodique, ayant sa vie propre, crée elle-même son rythme et sa forme. Dans ces conditions, le rythme musical et le rythme poétique étant mis en présence, *le premier tend toujours à absorber le second.*

Cependant, dans les compositions vocales de langue germanique, la prosodie n'en demeure pas moins correcte, parce que le rythme vigoureux de ces langues domine et maîtrise quand même le rythme musical. Il n'en est pas de même dans les compositions vocales de langue française. L'accentuation discrète de cette dernière prête déjà par elle même à de nombreuses confusions. Mais, surtout, elle cède devant le rythme musical, qui l'emporte avec lui : des syllabes fortes tombent sur des temps faibles et vice-versa. Certes, les créateurs du drame lyrique français, Lully et Rameau, observent dans leurs airs et récits une prosodie consciencieuse ; Gluck les dépasse encore en perfection. Mais ce scrupule est loin d'être la règle ; on pourrait même dire qu'il est l'exception et Gevaert pouvait écrire sans paradoxe que les musiciens qui avaient le mieux prosodié la langue française étaient deux étrangers, Gluck et Saliéri (1). Déjà les vieux trouvères prenaient avec elle toutes les libertés. Il en est de même des compositeurs de *vaudevilles* et de brunettes, ainsi que des maîtres de l'opéra-comique au

(1) On sait que l'auteur d'*Armide*, quand il commença d'écrire ses grands ouvrages en français, mit un soin particulier à s'informer de l'accentuation de notre langue. Si paradoxale que cette remarque puisse paraître, nous pensons que l'origine germanique du maître dut être pour quelque chose dans ce scrupule. Il n'écrivit aucun ouvrage lyrique dans sa langue maternelle, considérée à ce moment, par les Allemands eux-mêmes, comme non musicale Mais sa qualité d'étranger devait le rendre défiant envers lui-même. Surtout, accoutumé au rythme tyrannique de la langue allemande, il crut trouver la même rigueur en français.

XVIIIme siècle ; Grétry lui-même, si soigneux dans sa prosodie, n'est pas sans reproche à cet égard. Mais dans le grand opéra et l'opéra-comique du XIXme siècle, la prosodie musicale française devient détestable. Faisons même abstraction des non-sens burlesques d'un Meyerbeer :

... ce ra-MEAU VÉ-ré-ré

Mais les passages de ce genre :

12/8 ... qu'un RE-gard DE femme HU-mi-li-e ...

(Bizet, *La Jolie Fille de Perth.*)

dont trois accents sur quatre tombent à faux, foissonnent chez les meilleurs lyriques français du XVIIe au XIXe siècle.

On vient de voir pourquoi. La poésie française étant rythmiquement irrégulière, chaque vers, ou moitié de vers, apporte un organisme nouveau. Mais la mélodie des chansons, particulièrement des chansons de danse ou d'allure dansante, tend, elle, vers cette symétrie et cette régularité rythmique. Si maintenant on veut adapter à ces mélodies régulièrement rythmées la libre accentuation du vers français, le conflit entre les deux principes s'établit dès les premiers mots. C'est pourquoi on peut dire que la chanson française à couplets, de Béranger, Désaugiers, Gustave Nadaud, est d'une prosodie incorrecte dans son principe. Les vers correspondants des différents couplets offrent des rythmes différents. Admettant que le premier soit prosodié correctement, le second, adaptant au même rythme musical une accentuation nouvelle, ne l'est plus :

1 L'au-tre jour, il me prit en-vi-e...
Oh! qu'a-VEZ-vous, jeu-ne fil-let-te...

De là les métaplasmes de tous genres qui distinguent la chanson populaire de la chanson d'art, contractions : « je *n'* sais pas... » dilatations : « chevale gris... » etc.

Encore faut-il tenir compte ici d'un principe spécial, auquel on pourrait donner le nom d'*accentuation expressive*, qui, de même que dans le langage parlé, vient souvent en conflit avec les lois générales de l'accentuation. Aussi, avant de condamner une prosodie anormale, convient-il d'examiner si l'auteur ne s'est pas intentionnellement conformé au dit principe. Quand Gluck écrit :

QUINZE années de ma vie...

il est apparemment fautif, l'accent tombant normalement sur *nées* et non sur *quinze ;* mais si l'on déclame la phrase, on s'aperçoit que cette apparente faute de prosodie est en réalité un trait de génie. De même, Saint-Saëns se trompe lourdement lorsqu'il critique, au point de vue prosodique, l'ariette célèbre de Lecocq :

TRÈS jo - li - e, PLUS jo - li - e...

L'accentuation grammaticale tombe bien sur la rime *ie*, mais l'accent expressif, lui, tombe sur l'adverbe initial ; il suffit de renverser l'accentuation pour constater ce que la mélodie perdrait à une accentuation simplement correcte. Plus loin, il est vrai, la prosodie devient franchement fautive :

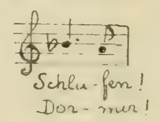
POSsédant un gros magot,

mais l'auteur, encore une fois, était emporté par le rythme mélodique !

* * *

Un mot, au même point de vue, des traductions lyriques. Il faut s'être assujetti à ce travail ingrat où les exigences combinées du sens, de la rime, du nombre et du rythme posent parfois des problèmes insolubles, pour éprouver quelque indulgence devant les incorrections prosodiques, les défectuosités de tout genre dont les travaux de l'espèce sont émaillés. Il en est tout particulièrement ainsi des adaptations, nécessairement les plus nombreuses, de l'allemand en français. Rossini n'admettait pas les traductions lyriques de l'italien en français,

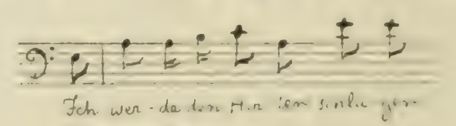
et vice-versa ; qu'aurait-il dit de celles-là ? En effet, les deux langues sont en quelque sorte l'inverse l'une de l'autre. Le français place généralement l'accent tonique sur la première syllabe, l'allemand sur la dernière. Il s'ensuivra, par exemple, que les mots « dormir » et *schlafen*, quoique tous deux dissyllabiques, ne sont pas le moins du monde équivalents, et que Kufferath ne pouvait sans inconvénient traduire (dans *Parsifal*) :



En pareil cas, il faut abandonner la littéralité et se contenter d'une approximation, ou modifier la formule rythmique, la munir par exemple, pour le cas qui nous occupe, d'une anacrouse destinée à recevoir l'initiale faible du mot français : que ceci n'aille pas sans de graves dommages pour la musique, inutile d'y insister.

Ce genre de difficulté atteint son comble dans les adaptations musicales de la langue russe, dans laquelle chaque phrase débute par une syllabe accentuée, d'où absence générale d'anacrouse dans la mélodie. Que l'on essaye donc, pour se rendre compte des difficultés d'un pareil problème, de rédiger un texte quelconque en vers français, même en vers blancs et inégaux, mais *débutant tous par une syllabe accentuée*.

Ce n'est pas tout. Tandis que la construction logique de la langue française veut le mot important au commencement ou tout au plus au milieu de la phrase, l'allemand le met à la fin. Il en résulte que la note-sommet, recevant le mot important et qui, dans l'original, se trouve naturellement à la fin de la phrase musicale, recevra en français un mot indifférent, le mot important coïncidant, ici, avec une note indifférente du début. D'où, pour l'interprète, deux accents à ménager, l'accent littéraire et l'accent musical, dont aucun ne se justifie à lui tout seul. Dans la *Passion selon Saint-Mathieu* figure cette phrase : *Ich werde*



den Hirten schlagen (je frapperai le pâtre). Dans l'original, le mot énergique *schlagen* éclate, *f*, sur la note aiguë, qui coïncide avec un changement d'harmonie. En français (traduction Antheunis), l'effet est perdu, « frapperai » vient au début, c'est « pâtre » qui reçoit l'accent. Les cas de ce genre sont innombrables.

Nous ne parlerons que pour mémoire des mètres réguliers de la poésie germanique, si difficiles à reproduire dans l'accentuation libre du français. Négligeables dans une traduction à lire, ils deviennent obligatoires dès que la mélodie est rythmée tout entière en valeurs correspondantes, comme il arrive parfois (1).

(1) La difficulté la plus grande que nous ayons personnellement rencontrée dans ce genre nous a été opposée par le *Parzenlied* (Chant des Parques) tiré par Brahms de l'*Iphigénie* de Gœthe, que nous avions à traduire pour une exécution aux concerts du Conservatoire de Bruxelles. Le rythme du poème est anapestique :

Es fürch-ten die Göt-ter

Das Men-schen Ge-schlecht.

Il a été suivi littéralement par le musicien, d'un bout à l'autre du morceau, au moyen de cette figure : ♪ ♩ ♫ ♩ ♫ ♩ etc. On n'aurait pu modifier celle-ci par l'addition ou la soustraction d'une syllabe sans enlever du même coup à la pièce la fatalité lourde qui fait son caractère. Certains vers présentaient à ce point de vue des difficultés presque insurmontables.

Il y a dans le travail d'adaptation lyrique des parts égales d'inspiration, d'adresse et de chance. Il arrive que l'on s'attarde durant une heure sur un vers sans autre résultat que d'avoir écarté les solutions impraticables. Certains cas sont insolubles : il faut alors abandonner la partie ou se contenter d'un pis-aller. Les méthodes diffèrent suivant que l'on s'attache à la littéralité du texte ou à celle de la musique. Des exemples du second procédé ont été fournis par les poètes belges Van Hasselt et de Rongé, qui dans leurs traductions de Weber, Schumann, etc. (édition Litolff), rendent le sens général sans s'occuper du mot à mot et, grâce à cette concession, conservent les valeurs et l'accentuation de l'original. Les adaptations de Victor Wilder sont d'une prosodie irréprochable et sonnent bien, mais il prend avec le texte et avec les valeurs de l'original des libertés excessives. D'autres se rendent esclaves du rythme et du nombre, — ce qui est non moins excessif dans des

Nous envisagerons plus loin les altérations que le traducteur inflige parfois à la forme musicale.

Chapitre II

La Mélodie.

La mélodie est le second élément *essentiel* de la musique. Le rythme isolé constitue « une » musique, non « de la » musique ; comme dit Stumpf, si l'humanité fût demeurée sourde, elle eût pu créer l'art de la danse, non la musique. Associés l'un à l'autre, le rythme et la mélodie forment une expression musicale complète, que l'harmonie ne fait qu'intensifier et approfondir, que le timbre ne fait que colorer. C'est la *monodie* (de *monos*, seul), mode d'exécution propre de la chanson populaire, du chant liturgique, de la musique antique et généralement de toutes les musiques exotiques ; exécutée à l'unisson, la monodie devient de l'*homophonie* (*homos*, même, et *phonè*, voix) (1).

De même que le « temps » frappé est l'élément du modèle rythmique, le son est l'élément premier de la mélodie.

Le son possède trois qualités, la hauteur, l'intensité et le timbre. Ces deux dernières seront examinées plus loin ; c'est la hauteur seule, qualité principale du son, qui nous intéresse ici.

---

ouvrages, comme ceux de Wagner, dont les rythmes et les valeurs s'inspirent directement du texte, et peuvent par conséquent, dans une certaine mesure, changer avec la langue. Telles sont les fatales adaptations de Alfred Ernst, fidèles jusqu'au barbarisme, mais rocailleuses, inchantables et incompréhensibles. Nous préférons encore les traductions de Wilder, une traduction étant faite, non pour être lue, mais pour être chantée et entendue. La vérité est évidemment dans la « voie d'or du milieu ».

(1) Les mots *homophonie*, *homophonique* ont été détournés de leur sens étymologique par la critique moderne, qui s'en sert pour désigner l'écriture en accords par opposition au style polyphonique. Ce sont là des licences regrettables, propres à engendrer la confusion dès que l'on perd de vue la signification toute conventionnelle attribuée aux vocables ainsi détournés. Le style en accords pourrait être dit « harmonique » ou « accordique ».

Les sons de hauteur différente sont en nombre pour ainsi dire infini. La hauteur du son dépendant de la rapidité du mouvement vibratoire, il s'ensuit qu'à chaque augmentation ou diminution du nombre des vibrations dans un temps donné correspond une élévation ou un abaissement du son. Ainsi, un son situé à l'octave aiguë d'un autre son résulte d'un nombre de vibrations double de celui du premier. Le *la* du diapason normal (du milieu du clavier) nécessitant 870 vibrations simples à la seconde, l'octave de la même note correspond à $2 \times 870 = 1.740$ vibrations. Entre ces deux notes il y a donc, physiquement parlant, 870 sons différents.

L'oreille humaine distingue aisément des intervalles assez petits, comme le quart de ton, qui divise l'octave en 24 parties. Ce sont généralement des quarts de ton que les voyageurs croient reconnaître dans les petits intervalles formés par les chants rudimentaires des indigènes polynésiens. Le genre enharmonique des Grecs comprenait cet intervalle, qui demeura en usage en Europe jusqu'au moyen âge. Aujourd'hui encore, chanteurs et violonistes pratiquent inconsciemment la subdivision du demi-ton en haussant les dièses et en baissant les bémols. Mais ces distinctions sont incompatibles avec notre système musical, qui ne reconnaît pas d'intervalle plus petit que le demi-ton. Il en sera ainsi tant que durera notre système harmonique, lequel repose sur l'équisonance (identité de hauteur) des sons situés à moins d'un demi-ton de distance. Aussi la théorie ne tient-elle aucun compte des intervalles plus réduits, non plus que la notation basée sur cette même théorie (1).

Le demi-ton, divisant l'octave en douze parties égales, est donc la commune mesure de notre système musical. C'est par lui et par son redoublement, le ton, que nous mesurons les

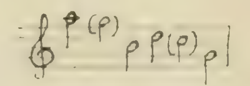
(1) C'est pourquoi notre notation est inapte à rendre les subtiles nuances des modes exotiques. Aussi les recueils de ce folklore spécial, annotés suivant notre système, n'offrent-ils qu'une garantie insuffisante et ne doivent-ils être consultés qu'avec réserve. Ou l'oreille européenne « sollicite les textes » en ramenant à nos modes les modes exotiques, ou, lorsqu'il entend juste, l'annotateur manque de moyens pour reproduire ce qu'il a entendu.

intervalles existant entre les sons de l'échelle générale, répertoire complet des sons dont nous nous servons en musique.

Ceci posé, essayons de définir la mélodie.

La mélodie consiste en une série de sons de hauteur et de valeur différentes, exerçant les uns sur les autres certaines attractions et reliés à un centre commun, la tonique.

Cette définition paraît compliquée ; pourtant, si une seule des conditions qu'elle énonce n'est pas remplie, la mélodie, dans le sens le plus rudimentaire comme dans le sens le plus raffiné du mot, n'existe pas ou reste incompréhensible, ce qui revient au même. La seule différence de hauteur ne suffit pas à conditionner la mélodie, il y faut également la différenciation rythmique par la durée ou l'accent, l'attraction réciproque et le centre tonal. On pourrait dire, commentant la définition ci-dessus, que la mélodie est une suite de sons de hauteur différente, *hiérarchisés* par le rythme et la relation tonale. On en revient donc, encore une fois, en dernière analyse, à l'idée d'*intention* qui sépare l'activité humaine des manifestations aveugles des forces naturelles ou des impulsions instinctives de la vie animale. Les sons et les bruits espacés de la nature ont sans doute inspiré à l'homme la musique, mais ils ne constituent encore à aucun degré de la musique, parce que la nature ignore à la fois la tonique et l'accent ; ils sont de la musique en puissance. Ainsi les modulations, parfois très nettes, que produisent le vent, les chants d'oiseaux, souvent plus « mélodieux » que le chant humain, ne sont cependant pas des mélodies ; l'organisation rythmique en est absente et l'on ne sent entre ces sons aucune attraction qui les relie, aucun centre tonal qui les unifie. Au contraire, entre les sons composant le motif mélodique, nous sentons des attractions et des répulsions, en un mot, un *rapport*. Nous distinguons même, éventuellement, les sons sous-entendus qui les relient :



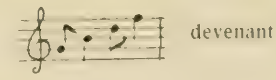
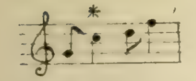
Les attractions entre sons de hauteur différente sont régies par le *mode ;* le centre qui les relie est la *tonique ;* de la hauteur

occupée par la tonique dans la limite d'une octave dépend la *tonalité*. Nous allons examiner séparément chacun de ces éléments, généralement confondus à cause de l'étymologie commune des mots « ton », « tonique », « tonalité », — confusion terminologique sur laquelle nous reviendrons.

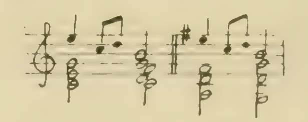
A. *La Tonique.*

Dans ce paragraphe et dans le suivant, la tonique et le mode sont envisagés en dehors de l'idée de *tonalité*. Les modes, avec leurs toniques, suffisent à constituer un système musical. La tonalité est l'élément accessoire, commun à tous les systèmes. Comme il faut bien cependant situer la tonique et le mode, nous nous baserons, comme de coutume, sur la tonalité simple d'*ut*, dont les autres ne sont que des transpositions.

La tonique nous fournit le point de repère nécessaire pour nous permettre d'évaluer les fonctions réciproques des notes. C'est sur elle que se fondait, dans l'ancien chant byzantin, la pratique de l'*ison*, note-pédale invariablement tenue par une des parties du chœur, tandis que les autres se livraient aux fantaisies mélismatiques en usage dans ce temps. C'est à ce centre que se raccrochent, d'instinct, les personnes musicalement peu douées pour assurer la justesse de l'intonation vocale (1). Par lui, la mélodie la plus audacieusement moderne devient claire, comme, sans lui, la succession diatonique la plus simple demeure énigmatique. Un dessin tel que , isolé du contexte, n'a de sens que si nous imaginons un centre

(1) Nous avons noté cette altération :  devenant , où la tonique, substituée à la sensible et accentuée comme point de repère, assurait l'intonation des autres notes de l'accord de septième. La mélodie prenait par là une expression appuyée, singulièrement prenante.

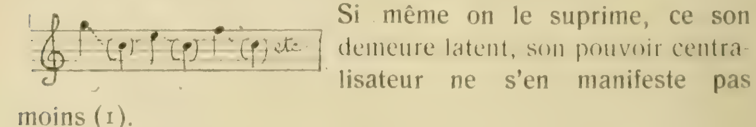
tonal auquel relier les sons qui le composent. Mais notre supposition reste toute gratuite. En l'absence d'un contexte ou d'une harmonie explicative, rien ne nous permet de décider si nous avons affaire aux degrés III, I, II, VII d'*ut* majeur, VI, IV, V, III de *sol* majeur, V, III, IV, II de *la* mineur ou I, VI, *VII*, *V* de *mi* mineur, c'est-à-dire si ce motif doit être compris :



ou encore autrement.

Dans une succession telle que

au contraire, nous n'hésitons pas, parce que le nombre plus grand des intonations permet d'établir leur signification réciproque. Nous reconnaissons, même sans accentuation spéciale, le son formant le centre d'attraction du motif : l'*ut*. C'est par celui ci que nous comprenons le sens mélodique des autres notes, qui viennent en quelque sorte s'y réfléchir :



Si même on le suprime, ce son demeure latent, son pouvoir centralisateur ne s'en manifeste pas moins (1).

B. *Le Mode.*

Reprenons le dernier exemple donné. Si, prenant comme point de départ le son *ut*, auquel nous avons reconnu la fonction de tonique, nous rangeons les notes composant ce thème suivant leur hauteur respective, nous obtenons la série

---

(1) Nous pensons que Combarieu se trompe en affirmant (*Histoire de la musique*, I, p. 264) que le plain chant « emploie des échelles modales où les notes restent indépendantes en étant ordonnées et non asservies à une force centrale ». Ce serait la négation même de la musique.

suivante : . Une telle série de sons, se succédant par degrés conjoints sur la base d'une tonique, est une *gamme*. Et *la manière dont les demi-tons se succèdent dans la gamme constitue le mode*. La formule ci-dessus (à partir de *do*) : 1 ton — 1 ton — 1/2 ton — 1 ton — 1 ton — 1 ton — 1/2 ton est celle de notre mode majeur. Un mode, quel qu'il soit, comporte donc une succession d'intervalles de différente nature. La gamme en tons entiers : *do-ré-mi-fa ♯-sol ♯-la ♯-do* (dite improprement « gamme chinoise »), accréditée par Debussy et déjà banalisée, ne représente pas un mode, mais une combinaison artificielle et arbitraire. Les rapports mutuels des degrés de la gamme, ainsi que leurs rapports avec la tonique, son-chef, ne s'établissent que par la diversité des intervalles.

Nous nous occuperons plus loin de l'origine des modes. Constatons seulement ici que les notes juxtaposées dans la gamme proviennent en réalité d'un *enchaînement d'intervalles de quintes*. Ainsi, le mode majeur résulte de la juxtaposition de sept notes situées respectivement à une quinte de distance l'une de l'autre, le deuxième terme de la série remplissant la fonction de tonique. La gamme DO-*ré-mi-fa-sol-la-si* provient donc de la série *fa*-DO-*sol-ré-la-mi-si*.

On ne saurait assez insister sur le rôle du mode, la chose proprement la plus importante qui soit en musique. Il ne possède pas, remarquons-le, d'existence objective, moins encore que la gamme, qui est déjà une formule mélodique facilement harmonisable. Mais le mode n'en est pas moins à la base du système musical, c'est par lui que la musique se sépare des bruits « musicaux » de la nature, des chants des oiseaux, de la cantillation vague de l'homme primitif. Le mode donne à ceux qui le comprennent la clef des ouvrages conçus dans ce mode, ouvrages qui demeurent lettre morte pour les autres (1). Il est si complètement implanté dans notre

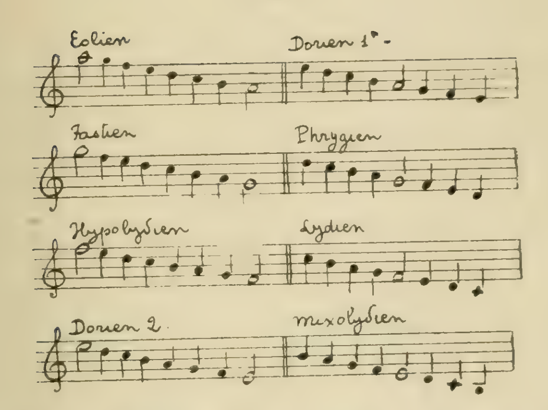
(1) Fétis affirme que « les airs chinois sont dépourvus de signification mélodique ». Pour nous, oui.

sentiment musical que nous en sommes complètement inconscients et que l'élève contraint à se rendre compte de ce qu'il est peut à peine concevoir la possibilité de l'existence d'autres modes que ceux auxquels il est héréditairement habitué. Le moins doué même des élèves sursaute lorsque, au clavier, il abaisse la note sensible (7e degré de nos gammes) en touchant, par malheur, une tierce mineure dans un accord de septième de la dominante. Une fausse note n'est si désagréable que parce qu'elle dérange l'ordre modal et veut nous imposer un mode inconnu. — Et pourtant, le mode n'est pas chose définitive, l'histoire musicale nous enseigne qu'il évolue comme le reste. Et n'est-il pas troublant de se dire qu'il suffirait que dans la suite des temps le demi-ton du 3e au 4e degré de notre majeur aille se fixer entre le 4e et le 5e (comme dans le lydien antique) pour que la totalité de notre littérature musicale, de Monteverde à César Franck, en passant par Bach, Beethoven et Wagner, devienne insupportable aux générations futures ?

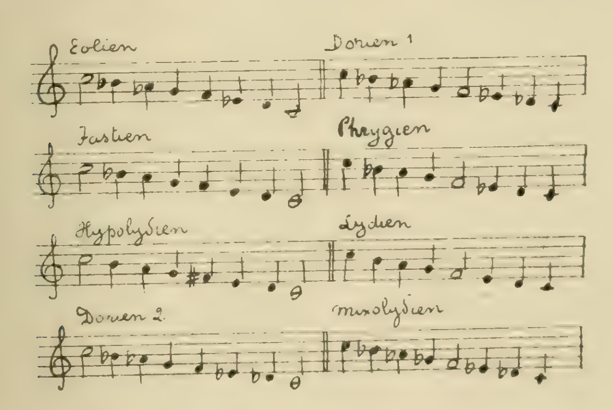
Le mode résultant de la manière de combiner les tons et les demi-tons, il peut naturellement exister autant de modes qu'il y a de manières de combiner ces intervalles. Busoni note (1) qu'ayant entrepris de ranger de diverses manières les intonations contenues dans l'octave d'*ut* à *ut*, il était arrivé à 113 combinaisons possibles. Les modes exotiques peuvent nous paraître absurdes, mais c'est le cas de se demander, avec Chabanon (2), « qui pourrait assurer que les Nègres, les Chinois, en passant de leur opinion à la nôtre, feraient autre chose que de changer de préjugé ? » Les Grecs, eux, possédaient sept modes principaux sortant de la même série heptaphone ou de sept notes, dont chacune pouvait être prise à son tour comme tonique ; l'un de ces modes, le dorien, affectait en outre deux formes différentes. D'où ce tableau (les Grecs formulaient leurs gammes du haut en bas) :

(1) *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst.* 1907.

(2) *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art.* 1779.

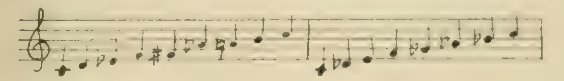


ce qui, ramené au même point de départ, fournit ce répertoire d'une admirable variété :



(La raison d'être des , ainsi que la double forme du dorien, seront expliqués à l'instant.)

Les Arabes, eux, qui distinguent dans l'octave dix-sept degrés au lieu de douze, comptent douze modes principaux et vingt-quatre dérivés. En voici deux spécimens (les intervalles ne concordent donc pas tout à fait avec les nôtres) :



Dans les divers pays (Bohême, Hongrie, Balkans, Espagne)

traversés par les Tziganes se rencontre ce mode, caractérisé par deux intervalles d'un ton et demi, d'origine évidemment orientale, propre à ces nomades : .

Quant à nous, nous ne pratiquons régulièrement que deux modes, le majeur et le mineur, tous deux caractérisés par leur 3e degré, formant avec le 1er une tierce majeure ou une tierce mineure. Le mode chromatique, que la théorie met sur le même rang, n'est en réalité pas employé comme tel, il n'est qu'un répertoire dans lequel on puise pour colorer (*chromatiser*, dans le sens étymologique du mot) les deux autres. Mais il est à remarquer que les intonations accidentellement altérées, *pour autant qu'elles ne donnent pas naissance à des modulations*, équivalent aux degrés normaux qu'elles remplacent. *Elles créent donc, passagèrement, des modes nouveaux*. Dans cette formule qui nous est si familière : le *fa* ♯ accidentel introduit passagèrement le mode hypolydien ci-dessus cité. Même observation en ce qui concerne notre mode — ou, plutôt, *nos* modes mineurs. Si en effet le majeur reste invariable, la quinte inférieure seule du mineur reste fixe, les quatre degrés supérieurs changent :

et ces variétés sont comme autant de modes différents. On affirme qu'il en est de même des modes arabes dérivés, lesquels seraient plutôt une systématisation d'altérations expressives, équivalant à nos signes accidentels.

Reprenons, comme étant plus près de nous, les modes grecs cités plus haut. Ces modes, si nombreux, se répartissent d'eux-mêmes en deux grandes divisions, suivant la nature du 3e degré : les modes majeurs et les modes mineurs. *Les cinq degrés inférieurs sont la région caractéristique du mode.* Nous pratiquons parfois un mode mixte, majeur mineur : *do-ré-mi-fa-sol-la* ♭*-si-do.* Or, cette sixte abaissée ne nous

trompe aucunement sur le caractère majeur de l'ensemble. De même, les diverses formes de notre mineur ne sont ressenties par nous que comme des variétés expressives d'un même mode. L'action centralisatrice de notre pratique harmonique, voilant les nuances délicates des différents modes, y est évidemment pour beaucoup. Mais déjà Platon classait en deux groupes, suivant leurs tierces majeures ou mineures, le riche répertoire modal de l'antiquité.

Arrivons à l'importante question de l'emplacement de la tonique dans l'échelle modale. La tonique n'occupe pas nécessairement le premier degré de cette dernière. Dans la série *sol-la-si-do-ré-mi-fa-sol*, nous ne songeons pas un instant à considérer *sol* comme un 1er degré, nos habitudes modales nous font assigner au contraire à l'*ut* les fonctions de 1er degré, au *sol* celles de 5e degré ou dominante seulement. Les divers degrés se groupent donc non seulement au-dessus, mais aussi « autour » de la tonique, la fonction tonale des diverses notes restant la même. Or, cette disposition, du 5e au 5e degré, qui n'a pour nous aucun caractère régulier, représentait au contraire pour les musicistes grecs une forme modale déterminée. Leurs modes se classaient en effet, suivant le point de départ, en deux groupes, dont l'un était le renversement de l'autre. Les modes du premier groupe procèdent du 1er au 1er degré, ceux du second groupe, du 5e au 5e. Dans le tableau ci-dessus, où la tonique est figurée par une 𝅝, l'iastien a pour corollaire le phrygien, l'hypolydien a pour pendant le lydien et ainsi de suite. Le dorien, lui, centre du système musical grec, a une double forme, suivant que la tonique se trouve au centre ou à l'extrémité. Dans le premier cas, le dorien est le renversement de l'éolien, dans le second, il a lui-même pour renversement le mixolydien. Les deux groupes se distinguent aisément par les sons sur lesquels s'appuie la mélodie, les 1er et 5e degrés (en *ut* : *ut* et *sol*). Dans les modes du premier groupe, la tonique étant à la base, le 5e degré se trouve à sa place, à la quinte de la tonique. Dans le second groupe, la tonique se trouvant au centre, à distance de *quarte* du 5e degré devenu tonique fictive, c'est sur cette quarte (apparente), et non plus sur la quinte, que s'appuiera la mélodie. Ces modes étaient dits

« relâchés », la mélodie s'y « relâchant » de toute une quarte vers le grave.

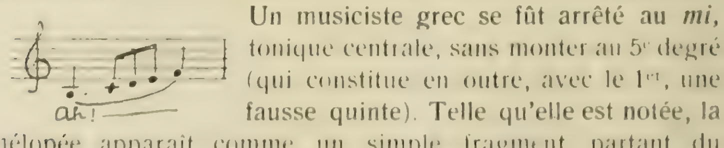
On voit que la tonique, rendue si prépondérante par notre centralisation harmonique, n'eut pas toujours cette importance. Naguère, tout en demeurant la fondamentale du mode, elle abandonnait volontiers à la quinte les fonctions de base mélodique.

On ne pourrait mieux se rendre compte de ces distinctions qu'en comparant le lydien antique à notre majeur. Tous deux offrent la même série de notes *(ut-ut)*. Mais notre majeur s'appuie à la fois sur la tonique *et sur la quinte;* les degrés prépondérants sont : UT-*sol*-UT. Dans le lydien antique, au contraire, la tonique est au centre, sur le 4e degré; c'est donc sur ce 4e degré (tonique primitive) et sur le 1er (quinte primitive) que s'appuie la mélodie, dont les degrés prépondérants sont : *ut*, FA, *ut*. D'où une physionomie toute différente de notre majeur. Il suffira, pour s'en rendre compte, d'imaginer une mélodie lydienne (il est bien entendu que cette phrase *toute entière* doit être conçue sur la base tonale *fa*) :



On retrouve le lydien dans une formule, d'une prenante âpreté, propre à Berlioz. Il s'agit du saut direct de la tonique au 4e degré haussé, notamment dans la ballade du Roi de Thulé de la *Damnation de Faust :* Il é-tait un roi...

Par contre, Berlioz se trompe quand il croit faire usage, dans le final de la *Prise de Troie*, du mixolydien, « mode de la déploration et des larmes ». Il écrit en effet (nous transposons) :



Un musiciste grec se fût arrêté au *mi*, tonique centrale, sans monter au 5e degré (qui constitue en outre, avec le 1er, une fausse quinte). Telle qu'elle est notée, la mélopée apparaît comme un simple fragment, partant du *deuxième* degré, de notre mineur moderne.

C. *La Tonalité.*

Nous avons vu (p. 41) que dans une série diatonique *sol* à *sol* notre sentiment modal, malgré la situation centrale de l'*ut,* assigne quand même à ce dernier la fonction de tonique. Si nous nous *forçons* néanmoins à considérer le *sol* comme tonique (le *la* comme deuxième degré, etc.), il en résulte que le demi-ton qui marque, dans nos deux modes, le passage du 7[e] degré à l'octave se place à présent entre le 6[e] et le 7[e], — d'où un heurt violent de notre sentiment musical : nous sommes sortis de nos habitudes modales, nous sommes remontés au vieil iastien, nous ne comprenons plus.

Pour retrouver, dans l'échelle *sol-sol*, notre majeur, il nous faudra rétablir l'ordre normal des intervalles en élevant, au moyen d'un ♯, le 7[e] degré. Une opération analogue, l'adjonction de ♯ ou de ♭, sera nécessaire chaque fois que nous voudrons placer l'échelle majeure sur une autre base que *ut.* Cette fois, nous n'avons plus changé de mode, mais de *tonalité* seulement. *La tonalité est la hauteur à laquelle on place une échelle modale dans l'octave.* Les tonalités de *fa* ♯, *ré* ♭ majeurs ou mineurs, etc., ne sont autre chose que des *transpositions*, à des hauteurs diverses, des modes d'*ut* majeur et mineur. Il arrive qu'un enfant, étudiant le solfège ou le piano, demande pourquoi il y a des dièses ou des bémols à la clef? Il est rare qu'il obtienne une réponse satisfaisante : elle est pourtant bien simple, et facile à mettre à sa portée.

Remarquons que notre système musical se montre ici l'opposé de celui des Grecs. Ceux-ci altéraient les degrés de leurs gammes pour les ramener toutes à la même hauteur (voir le deuxième tableau de la page 39) : nous altérons au contraire les nôtres pour les transporter à des hauteurs différentes.

La tonalité n'est donc qu'une simple question de hauteur. On peut dire qu'elle est accessoire. La notion d'une hauteur absolue est étrangère aux primitifs comme à nos chanteurs populaires, qui entonnent leurs chants au petit bonheur, à une tonalité quelconque, sans songer même qu'ils transposent. Le moyen âge l'ignora de même, l'intonation se réglait simplement sur les commodités vocales.

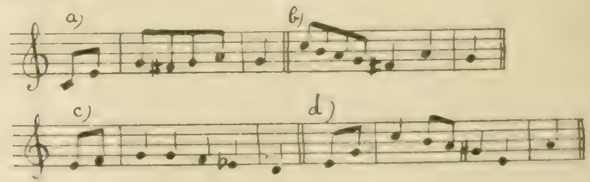
Si la tonalité n'est qu'une question de hauteur, le nombre des tonalités peut être aussi grand que celui même des sons contenus dans l'octave. Mais ceux-ci sont réduits à douze degrés pouvant revêtir chacun une double signification : *do* = *si* ♯, *do* ♯ = *ré* ♭, etc. Le nombre des tonalités se fixe donc, théoriquement, à vingt-quatre. Dans la pratique, ce dernier chiffre est lui-même réduit à quinze tonalités, allant, de quinte en quinte, de *ut* ♭ à *ut* ♯.

La tonalité fondamentale est indiquée par l'armature, mais ses fluctuations restent douteuses en ce sens que l'oreille ne distingue pas toujours facilement entre les altérations purement accidentelles des degrés de la gamme et celles qui déterminent les changements de tonalité, dont nous allons à présent nous occuper.

D. *Relations des Modes et des Tonalités.*

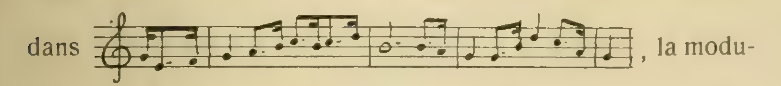
Changements de Modes et Modulations (1).

Chaque tonalité peut être le siège de plusieurs modes, comme un mode peut se localiser dans n'importe quelle tonalité ; mais un passage n'appartient jamais qu'à un mode et à une tonalité déterminés. On peut changer de mode sans changer de tonalité, ou vice-versa, comme on peut changer des deux à la fois. Une composition, même des moindres dimensions, ne demeure pas toujours dans le même mode, et très rarement dans la même tonalité. Les signes altératifs peuvent exercer ici quatre fonctions différentes : *a)* ils sont accidentels, c'est-à-dire qu'ils n'affectent que la note à laquelle ils s'appliquent ; *b)* ils changent la tonalité ; *c)* le mode ; *d)* les deux à la fois. Soit, en partant d'*ut* majeur :



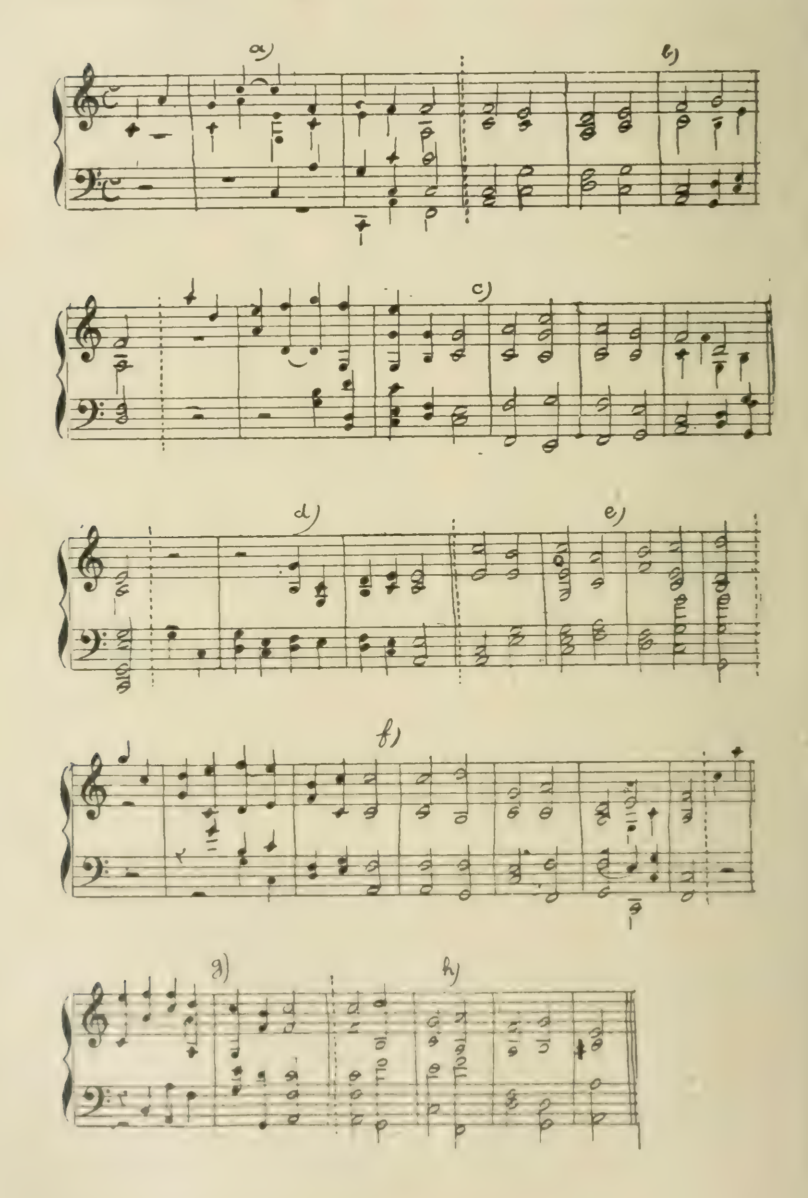
(1) La modulation est considérée généralement comme partie intégrante de l'harmonie ; à ce titre, elle devrait être envisagée dans le chapitre réservé à cette dernière. Nous la considérons, au contraire, comme un fait *mélodique*, puisqu'elle est contenue dans la monodie.

Le passage d'une tonalité à une autre constitue la *modulation*. Moduler, c'est *transporter plus haut ou plus bas le système modal*. Les sons eux-mêmes demeurent à leur place, mais chacun d'eux change de fonction, le 1er degré devenant le 5e, etc. Nous avons lu une chanson indienne dans laquelle toute la mélodie « glisse » à un moment donné d'un demi-ton vers le grave, le chanteur retrouvant ensuite l'intonation première.

On enseigne communément que la modulation est annoncée par les altérations caractéristiques de la nouvelle tonalité. Mais parfois ces altérations sont simplement sous-entendues; dans , la modulation d'*ut* à *sol* devient manifeste à partir du premier *sol* de l'avant-dernière mesure, agissant, non plus comme 5e degré de *ut*, mais comme 1er de *sol ;* nous verrons que l'harmonisation a pour effet de hâter, en le précisant, le sentiment modulatoire.

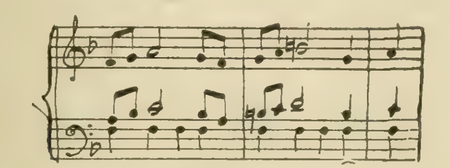
On voit ici combien il importe de distinguer, dans les signes altératifs, entre ceux qui déterminent le mode dans une tonalité donnée et ceux qui modifient cette tonalité. Ils sont quelquefois pris les uns pour les autres. Il en est ainsi, particulièrement, de l'altération ascendante du 4e degré dans le mode majeur *(fa ♯ en do)*, amenant la plus banale des modulations, la modulation à la dominante. Par le fait, le 4e degré est devenu le 7e (sensible) de la nouvelle tonalité. La tonalité a changé, non le mode. Mais on veut voir parfois dans l'altération en question l'indice de l'hypolydien antique ; il suffit pour cela de décider *qu'il n'y a pas modulation ;* que le 4e degré, bien que haussé, est resté 4e. Dans ce cas, ce n'est pas la tonalité qui a changé, mais bien le mode. Or, il s'agit le plus souvent d'une conclusion forcée. Cette observation s'applique notamment au merveilleux *adagio* du quatuor op. 132 de Beethoven, *in modo lydico*, lequel, entendu de la sorte, est une géniale erreur. Le morceau débute en *fa*, sans *si* ♭ à la clef, ce qui représente, en effet, l'échelle lydienne. Mais, ou bien le *si* est évité, auquel cas, s'il n'est pas ♭, il n'est pas ♮ non plus ; ou bien, lorsque le *si* ♮ apparaît, il s'agit de modulations en *ut*, à peine voilées par

des cadences rompues. Nous proposons du morceau l'analyse tonale suivante :



Fragment *a) fa* majeur, sans le 4e degré caractéristique de la gamme; *b)* modulation vers *ut,* mais aboutissant à une cadence rompue sur le 2e degré; *c) ut,* du 2e degré à la tonique; *d) ut,* avec arrêt sur le 3e degré; *e) ut,* arrêt sur la dominante; *f) ut,* arrêt sur la sous-dominante; *g) idem; h) ut,* avec cadence rompue préparant le mouvement suivant, en *ré.*

L'hypolydien (gamme de *fa* avec *si* ♮) pourrait être allégué de la sorte dans toute phrase présentant une modulation intro-tonale à la dominante, si l'on ne veut pas tenir compte de cette dernière. Par contre, on peut considérer comme essentiellement lydienne cette figure dont M. Tiersot (1) signale l'apparition fréquente, comme un *leitmotiv*, chez Gabriel Fauré, le maître chez lequel se combinent harmonieusement l'atticisme et la clarté françaises et l'intimité germanique :



La 3e mesure indique que la modulation de la 2e n'était qu'une feinte; l'harmonie fondamentale reste celle de *fa* avec altération montante du 4e degré, c'est-à-dire le lydien.

Les tonalités sont plus ou moins apparentées. Pour établir leurs relations réciproques, il est nécessaire de revenir un moment sur l'*échelle des quintes*.

Le nombre des quintes justes accessibles en partant d'un son quelconque, dans le sens ascendant ou dans le sens descendant, est théoriquement illimité. Si nous partons de *do* en procédant par quintes rigoureusement justes, nous ne retomberons jamais sur une octave exacte de ce son, mais sur des sons qui en diffèrent légèrement. Au bout de douze quintes ascendantes,

---

(1) *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, t. VII, pp. 48, 49.

on aboutit à un *si* ♯ qui est un peu plus élevé que le *do;* douze quintes descendantes amènent un *ré* ♭♭ qui est plus bas que ce même *do*. Mais dans la pratique, c'est-à-dire dans l'accord des instruments, chacune de ces quintes est légèrement diminuée, de manière à ramener à la même hauteur, à l'*équisonance,* les sons situés à une distance supérieure à dix quintes; en partant de *do* par exemple, le *mi* ♯ auquel atteint la 11e quinte ascendante (12e son) est mis à l'unisson du *fa* (1).

On limite de même les complications de la notation. Rigoureusement, la quinte aiguë du *si* × devrait s'écrire *fa* × ♯, la quinte grave du *fa* ♭♭, *si* ♭♭♭, mais on se limite aux × et aux ♭♭, les sons situés au-delà étant ramenés à un homophone plus simple d'écriture. On réduit même, autant que possible, le nombre des × et des ♭♭, en substituant aux tonalités qui en sont affectées des tonalités d'une notation plus simple. Dans la fugue en *ut* ♯ (no 3) du *Clavecin bien tempéré*, Bach, modulant au 3e degré *mi* ♯ mineur, n'a pas craint de noter effectivement cette tonalité affligée de 4 ♯ et de 3 × ; aujourd'hui, on eût simplement noté le passage en *fa* mineur. On se rendra compte de ces fictions de la notation musicale dans la *Marcia funèbre* de l'op. 26 de Beethoven. Le plan tonal des seize premières mesures est le suivant : 1er groupe : *la* ♭ mineur — *Ut* ♭ majeur; 2e groupe (séquence du premier) : *ut* ♭ mineur — *Mi* ♭ majeur, les deux groupes se soudant par l'*ut* ♭. Mais cette graphie du 2e groupe eût entraîné de redoutables complications d'écriture et le compositeur note préférablement : *si* mineur — *Ré* majeur. Par les substitutions tonales, l'échelle des quintes a donc fait place au *cercle* des quintes, qui se soude

---

(1) L'opération qui consiste à diminuer chaque quinte pour arriver à l'équisonance se nomme le *tempérament*. Naguère, les premières quintes, en partant d'*ut* dans les deux sens, demeuraient justes, les suivantes étant d'autant plus altérées. Ce système était celui du *tempérament inégal*. A partir du XVIIIe siècle, l'abaissement nécessaire est réparti sur l'ensemble des quintes. C'est le *tempérament égal*, consacré par Bach dans son immortel recueil, le *Clavecin bien tempéré*.

par l'équisonance des sons situés à onze quintes, ou douze sons, de distance.

Or, les tonalités sont d'autant plus rapprochées l'une de l'autre qu'elles possèdent un plus grand nombre de notes communes. Nous avons vu que notre « matière » diatonique modale nous est fournie par une série ininterrompue de six quintes (sept sons). Peu importe à quelle région de l'échelle générale cette série est empruntée, c'est-à-dire quels signes altératifs elle comporte. Du moment que nous ne dépassons pas la série de six quintes directement enchaînées, nous ne sortons pas de l'ordre diatonique, les séries : *sol* ♭-*ré* ♭-*la* ♭-*mi* ♭-*si* ♭-*fa ; mi* ♭-*si* ♭-*fa-do-sol-ré-la ; sol-ré-la-mi-si-fa* ♯-*do* ♯ étant les exacts équivalents l'un de l'autre. Dans les gammes qui en résultent, chaque note n'est représentée qu'une seule fois. Si nous prolongeons la série diatonique dans l'un ou l'autre sens, fût-ce d'une seule quinte, si à la série d'*ut* majeur : *fa-do-sol-ré-la-mi-si* nous ajoutons une quinte dans l'aigu, nous avons à la fois *fa* et *fa* ♯ : nous avons dépassé le système diatonique pour tomber dans le chromatisme. Supprimons à gauche ce que nous avons gagné à droite : nous aurons la série *do-fa* ♯, nous retrouvons le diatonique, mais dans la tonalité de *sol* au lieu d'*ut*. Or, sur sept sons qui composent les séries d'*ut* et de *sol*, six se retrouvent dans les deux tonalités. Ils constituent leur « région commune » et assurent leurs rapports mutuels. On voit à présent pourquoi, isolé et non harmonisé, le dessin musical de la page 36 prête à ambiguïté. Les quatre notes qui le composent appartiennent à la région commune de deux tonalités, celles d'*ut* et de *sol ;* le *fa*, ♮ en *ut* et ♯ en *sol*, qui permettrait de les distinguer, est absent. Mais à mesure que les toniques s'éloignent l'une de l'autre dans le cercle des quintes, la région commune diminue (entre *ut* et *ré*, il n'y a plus que cinq notes communes, entre *ut* et *la*, quatre, etc.), jusqu'à ce que, à sept quintes de distance (comme entre *ut* et *ut* ♯) elle disparaisse entièrement.

Les tonalités sont donc d'autant plus apparentées que leurs toniques sont plus rapprochées dans l'échelle des quintes.

Aussi les modulations les plus naturelles sont-elles celles à la dominante (une quinte vers l'aigu) et à la sous-dominante (une

vers le grave (1)), — surtout la première, qui résume tout le plan de la fugue et de la sonate. Puis viennent les modulations à deux, trois quintes de distance, etc.

De même que les tonalités, les modes sont apparentés entre eux, *mais par l'intermédiaire des tonalités*. Aussi le changement de mode ne porte-t-il pas de nom particulier. Il existe à ce point de vue, entre les tonalités, une double « gémination » : 1° entre les tonalités majeures et mineures du même degré (*ut* majeur, *ut* mineur) : ce sont les modes majeurs et mineurs *correspondants* ; 2° entre une tonalité majeure et la tonalité mineure située à la tierce mineure inférieure de la première (*ut* majeur, *la* mineur) : ce sont les modes majeur et mineur *relatifs*. Ces deux derniers reçoivent la même armature. La série diatonique qui sert à les former est la même, l'altération montante du septième degré étant considérée comme accidentelle. Chaque tonalité majeure ou mineure ayant à son tour sa dominante et sa sous-dominante, il en résulte que toutes les tonalités ont entre elles une parenté plus ou moins lointaine, dans les deux modes.

Le mouvement modulatoire est un des éléments les plus importants de l'évolution musicale. La musique antique et le chant liturgique, la chanson populaire et la musique exotique modulent à peine, ou même pas du tout. Notre art classique ne module encore qu'avec réserve. A des états d'âme plus stables que les nôtres correspond plus de stabilité tonale. Les capacités restreintes des instruments à vent et l'état rudimentaire de la technique limitent d'ailleurs les changements de tonalité. Mais à partir de Bach, de Beethoven ils deviennent plus fréquents et l'on aboutit au vertigineux mouvement modulatoire de la musique

(1) On dit aussi : modulation dans le sens des dièses ou des bémols, mais cette expression prête à confusion. De l'agencement circulaire des tonalités, il résulte en effet que par la modulation ascendante, on finit par passer des dièses aux bémols (par exemple de *ut* ♯ à *la* ♭, mis ici pour *sol* ♯), et par la modulation descendante des bémols aux dièses (par exemple de *ut* ♭ à *mi* pour *fa* ♭). Ce qui importe uniquement, c'est le sens ascendant ou descendant de la modulation.

moderne. La phase décisive de cette évolution correspond au drame musical wagnérien. La durée prolongée de la symphonie théâtrale exclut l'unité tonale. Aussi, chez Wagner, la tonalité est-elle en continuel état de « marche ». Mais cette mobilité n'exclut ni la logique, ni la clarté. On sent d'où l'on vient, où l'on est, où l'on va. Le compositeur procède, pourrait-on dire, par juxtaposition de « systèmes tonals ». Les modulations de chaque système sont concentriques, c'est-à-dire qu'elles se groupent autour d'une tonalité centrale. Puis, ce centre se déplace, un nouveau système entre en vigueur. Et ces déplacements coïncident chaque fois avec un mot, un geste, un épisode importants qui modifient de même la situation dramatique. La mobilité modulatoire de Wagner est poussée à l'extrême chez César Franck, chez qui les tonalités se juxtaposent en dégradations successives d'une infinie délicatesse. Mais chez ces maîtres, comme chez leurs imitateurs et leurs disciples, la modulation conserve le caractère de logique justement réclamé par d'Indy comme condition essentielle du procédé. Il disparaît chez Debussy, non par absence de logique, mais par le renversement des notions fondamentales de l'harmonie classique qui fait la radicale nouveauté de cet art subtil.

E. *Origine des modes.*

Il sera utile de dire quelques mots des origines possibles du mode, question qui va nous faire pénétrer dans l'essence même de la musique. Mais question embarrassante aussi, la plus embarrassante et la plus obscure peut-être qui soit en musicologie. On peut bien, ici, enregistrer des faits, analyser et classer les modes, discerner dans quel sens se poursuit l'évolution. Mais quand il s'agit d'expliquer ces faits, d'élucider ce qui a bien pu porter l'homme à choisir tel groupement d'intervalles au lieu de tel autre ; de déterminer quelle loi a présidé à l'évolution modale, la science hésite, l'histoire en appelle à l'acoustique, qui s'en réfère à la psycho-physiologie. Nous n'avons trouvé nulle part, à ce sujet, de théorie claire et satisfaisante ; les historiens, théoriciens et esthéticiens esquivent la question

ou errent, tirent des conclusions forcées, se contredisent eux-mêmes (1). Au fond, on en est réduit à des suppositions.

Il semble surtout que l'on tienne trop à la théorie, erreur qui procède en partie de la nature de notre documentation sur la musique antique. Les spécimens de musique pratique de l'antiquité qui nous ont été conservés sont en nombre insignifiant et de date généralement récente. Mais la théorie musicale des Grecs nous est connue dans ses moindres détails, tout autant que le solfège moderne. Formulée en termes précis par des théoriciens nombreux et autorisés, elle nous appparaît dans la majestueuse unité d'un système tout fait, dominant et dirigeant la pratique. Or, celle-ci a évidemment précédé la théorie, qui n'a fait qu'entériner le travail inconscient des générations. Autrement dit, la formation des modes fut spontanée. Ici comme ailleurs, « au commencement était l'acte ». Avant d'être formulé sous forme de gamme, le mode existait dans le *fait* musical, à l'insu même de ceux qui l'avaient lentement élaboré. « Le fils avait suivi les inflexions du père, sans s'inquiéter des intervalles, qui n'existaient pas encore (2). » Vient alors le théoricien, qui constate, analyse, explique et finalement légifère.

Dans ce qui suit, nous ferons abstraction autant que possible de la théorie, pour nous limiter aux faits.

* * *

Ce qu'il y a de plus positif, ici, c'est la corrélation du mode avec l'enchaînement des quintes, par quoi le sentiment modal se rattache directement au phénomène acoustique.

Ceci nous oblige à parler des *sons harmoniques*.
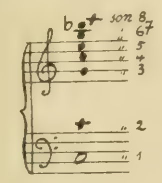
Un son quelconque n'est jamais entièrement isolé, mais donne lieu à des résonances secondaires désignées sous le nom de *sons harmoniques*. Chaque son forme une sorte de vaste accord où prédomine le son fondamental, au-dessus

---

(1) Le P. Kircher, se posant la question, conclut que le modèle du mode aurait été fourni à l'homme par le chant du singe d'Amérique, « qui se compose d'une gamme de six notes » !

(2) V***, *Réflexions sur la musique*, Amsterdam, 1785.

duquel les sons harmoniques, ou « les harmoniques », se superposent en intervalles de plus en plus serrés, allant jusqu'à l'infinitésimal. Les harmoniques les plus rapprochés du son fondamental peuvent être discernés moyennant une certaine attention ; les autres se confondent avec le son fondamental de telle sorte que seule une oreille exercée, ou des instruments spéciaux, permettent de les isoler. Les harmoniques peuvent être « extraits » des cordes vibrantes par des divisions appropriées des colonnes d'air des instruments dits « à vent » au moyen de pressions plus fortes du souffle. La résonance harmonique n'est pas la même pour les divers instruments ou voix, dont elle conditionne les timbres par ses combinaisons diverses, le renforcement, la présence ou l'absence de tel ou tel de ces sons. Toutefois, *les intervalles formés par les sons harmoniques suivent un ordre immuable*. Les premiers termes sont, pour un son fondamental quelconque (dit « son un ») : l'octave (son 2) ; la double quinte (3) ; la double octave (4) ; la tierce (5), les quintes (6), 7ᵉ (7) et octave (8) de cette dernière, etc. :



En partant de n'importe quel autre point, la succession suivrait un ordre identique. Pour une fondamentale *do* ♯, on aurait : *do* ♯, *sol* ♯, etc.

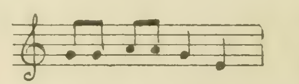
L'octave, intervalle 1-2 de la série, se confondant avec l'unisson, le premier intervalle hétérogène est la quinte. Or, celle-ci est le fondement de toute organisation mélodique. C'est par la série des quintes que les peuples de toutes races, pratiquant un système quelconque, accordent leurs instruments à cordes, parce que ce procédé leur permet de vérifier l'exactitude du *rapport* existant entre les sons à accorder. C'est l'intervalle de quinte que l'on a choisi pour les tuyaux résonnant en bourdons dans les instruments populaires du genre cornemuse. C'est enfin la quinte que nous trouvons à la base du mode.

Comparons, pour nous en convaincre, les modes *heptaphones* et les modes *pentaphones*. Les modes heptaphones sont ceux de sept notes, comme les nôtres et comme ceux des Grecs

(nous disons *les* modes parce que, comme on l'a vu à propos des Grecs, chaque note d'une série peut être prise comme tonique). Les modes pentaphones comprennent, dans l'octave, cinq sons seulement, répartis en trois groupes et séparés par des intervalles d'un ton ou d'un ton et demi, sans demi-ton :



Les modes pentaphones sont ceux des races réputées les plus anciennes : Peaux-Rouges, Chinois, Javanais (1), Lapons, Celtes, Bretons et Gallois ; l'aulète grec Olympos (personnage quasi-fabuleux) est dit avoir apporté en Grèce, de l'Asie-Mineure, le mode pentaphone. De vieilles mélodies liturgiques sont conçues dans ce mode. On le retrouve dans des formulettes enfantines telles que celle :



stylisée par Humperdinck dans *Hänsel et Gretel* et pratiquée également chez nous. Enfin, dans une quantité de nos mélodies heptaphones les plus simples, les demi-tons ne sont touchés qu'en passant, le fond est pentaphone. Or, d'où procède le pentaphone fondamental ? On ne peut supposer qu'il serait dérivé d'une échelle de sept sons dont on aurait éliminé les demi-tons, de manière à n'en laisser subsister que deux groupes diatoniques isolés l'un de l'autre. On se trouve donc obligé de rechercher, pour le dispositif pentaphone, une origine qui établisse la liaison entre ces sons étrangement séparés, et dans lesquels nous sentons cependant une unité. Cette liaison, nous la trouvons dans l'*enchaînement des quintes*. L'échelle pentaphone ci-dessus résulte de l'enchaînement direct de quatre quintes : *do-sol ré-la-mi*. La preuve nous en est fournie par la constitution de notre gamme heptaphone majeure moderne, « mélodie universelle du genre humain ». Celle-ci se distingue du penta-

(1) On verra plus loin qu'en réalité le pentatonisme javanais ne répond pas à la formule ci-dessus, mais qu'il résulte de la division de l'octave en cinq parties *égales*. Nous ne pensons pas que ceci infirme ce que nous allons dire. Le système javanais nous apparaît comme une régularisation, une systématisation arbitraire du pentaphone primitif véritable.

phone par l'intercalation des deux notes : *fa* et *si*, qui comblent les lacunes signalées. Or, les deux notes en question résultent de l'adjonction, aux quatre quintes du pentaphone, de deux quintes supplémentaires, une vers le grave, une vers l'aigu : *fa*<— *do*, *mi*—> *si*. Ce qui le prouve, c'est que dans le majeur moderne, le nouveau mode ainsi obtenu, c'est le *deuxième* terme, l'*ut* (premier du pentaphone), qui a gardé la fonction de tonique. Même l'enchaînement des tonalités par le cercle des quintes se ressent de cela. La modulation à la sous-dominante (quinte inférieure) est plus rare que celle à la dominante ; il semble qu'avec la sous-dominante, on entre dans un système nouveau, comme une annexe du système primitif. On remarque, enfin, que les deux degrés ajoutés, *fa* et *si*, tendent à se résoudre sur les degrés les plus proches de la série pentaphone (*mi* et *ut*), comme pour retourner au giron commun.

Le passage du pentaphone à l'heptaphone dut s'opérer par étapes, par des intercalations de notes de passage entre les trois groupes du pentaphone. Des modes hexaphones proprement dits ne sont pas en usage, mais certaines mélodies pentaphones montrent de ces notes passagères et ornementales qui sont un acheminement vers l'heptaphone. Soit, par exemple, ce fragment d'une mélodie chinoise, prise dans un recueil dont tous les morceaux sont du mode pentaphone :
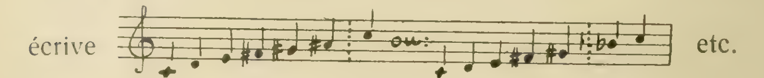
 (1)

Le fait se vérifie également dans le pentatonisme breton.

La musique ne devait pas s'en tenir là. La série de six quintes citée ci-dessus fournit le matériel des modes diatoniques. En la prolongeant d'une ou de plusieurs quintes vers l'aigu ou le grave, on arrive aux modes chromatiques, le *si* ♭ voisine dans la gamme avec le *si* ♮, le *fa* ♯ avec le *fa* ♮. Mais, toujours, l'intervalle de quinte forme le truchement entre ces sons et permet de passer de l'un à l'autre sans difficulté. C'est ce qui ne sera pas possible avec la série en tons entiers citée plus

(1) P. Van Oost, *Chansons chinoises de la région des Ortos.*

haut (p. 37), laquelle se caractérise par l'intervalle très difficile à franchir de tierce augmentée partageant la gamme en deux groupes nettement isolés l'un de l'autre, soit que l'on

écrive  etc.

Nous avons dit que cette série ne représente pas un mode, parce que l'uniformité des intervalles qui la compose ne permet à aucun son de prendre la prédominance sur les autres. Elle ne l'est pas non plus parce que ses notes constitutives ne sortent pas de la même série de quintes. On pourrait en dire autant des modes tziganes et arabes cités plus haut, dont les intervalles constitutifs ne représentent pas non plus une série ininterrompue de quintes; — mais ici il s'agit d'un phénomène *d'attraction* que nous étudierons.

Le rôle de l'enchaînement des quintes dans la formation du *matériel* modal peut donc être considéré comme un axiome. Ce qui est moins clair, c'est ce qui suit. Dans ces séries de quatre, six quintes et plus, d'où sortent respectivement les modes pentaphones, heptaphones et chromatiques, chaque son peut être pris comme base tonique. De la série *fa-si*, en prenant comme base le 2e terme, *ut*, nous tirons notre échelle majeure moderne; en partant du 6e, *la*, et moyennant une altération dont il sera question plus loin, celle de notre mineur. C'est en étendant le procédé à tous les termes de la série heptaphone, que les Grecs, suivant le point de départ, tiraient de cette dernière les sept modes cités plus haut :
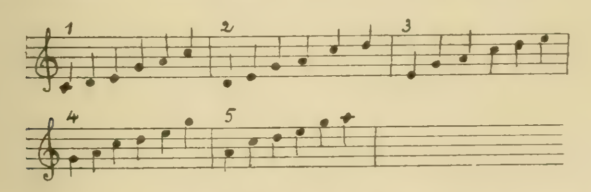
Si Mixolydien
Ut Lydien
Ré Phrygien
Mi Dorien
Fa Hypolydien
Sol Iastien
La Eolien
ton
½

qui ne diffèrent entre eux que par l'emplacement du demi-ton.

Maintenant, qu'est ce qui préside au choix de ces dispositifs,

qu'est-ce qui incite l'homme, dans tel temps et dans tel milieu, à s'exprimer musicalement par telle ou telle combinaison ? Ici commence le mystère.

La question se pose dès la constitution du système pentaphone, où, d'ailleurs, on l'étudie le plus facilement. La série pentaphone notée plus haut peut donner lieu à cinq modes différents, suivant le degré qui fait fonction de tonique :



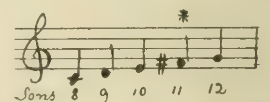
Les types 2, 3, 4 sont rares ; à 2, 4 il manque la tierce, à 3, la quinte. Ces deux degrés, le deuxième surtout, paraissent indispensables dans l'échelle modale. De fait, les deux échelles les plus fréquentes sont les types 1 et 5, contenant à la fois la quinte et la tierce de la tonique. La tierce du premier est majeure, celle du second, mineure ; le premier est donc un mode majeur, le second, un mode mineur. Le premier est le plus répandu ; c'est par lui que nous commencerons.

Reprenant la série des sons harmoniques citée plus haut, on remarque que la tonique, la tierce et la quinte du pentaphone n° 1, c'est-à-dire ses degrés les plus importants, ceux sur lesquels s'appuie le plus volontiers la mélodie, correspondent précisément aux six premiers sons, les plus prépondérants, de la résonance harmonique. L'homme aurait donc choisi, d'instinct, un dispositif modal qui lui permît de retrouver, dans la mélodie, cette résonance renforçant les principaux sons de cette échelle. L'extension du vieux pentaphone à l'heptaphone n'a pas supprimé ces coïncidences. Dans notre majeur moderne, tierce et quinte sont demeurées les degrés prépondérants après la tonique. La quinte ajoutée au grave de la série n'a pas usurpé les fonctions de la tonique originaire et s'est contentée d'opposer à la dominante une sous-dominante.

On remarque, ici, la double fonction de la résonance harmonique. La quinte seule, incessamment reproduite dans l'échelle

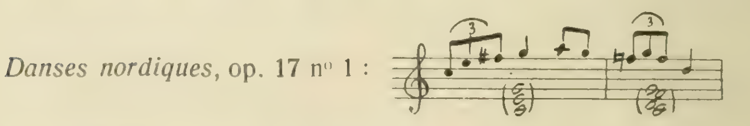
des quintes, fournit le « matériel » modal, *indépendamment encore de toute disposition des sons ainsi obtenus*. Quand il s'agit de classer ces sons en échelles modales, c'est l'accord majeur formé par la série entière des harmoniques, de 1 à 6, qui suggère le dispositif du pentaphone, puis de l'heptaphone majeur.

Un témoignage particulier, non moins topique, de l'influence des sons harmoniques sur la génération modale est le suivant. En poursuivant la série harmonique citée plus haut, on arrive à un son 11 qui, exact intermédiaire entre les sons 10 et 12, est trop bas pour un *fa* ♯, mais trop haut pour un *fa* ♮. Ce son 1 n'aurait pas été étranger à la formation d'une sorte de lydien que l'on rencontre chez des peuples pratiquant certains instruments, du genre cor, qui comprennent cette portion de la série harmonique dans leur tessiture :

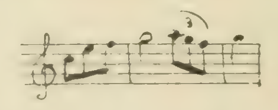


Un exemple nous en est fourni par Grieg, dans ses

Danses nordiques, op. 17 n° 1 :
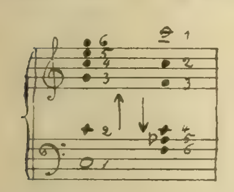


Logiquement, il eût fallu maintenir le dièse jusqu'au bout, mais c'eût été un peu dur. Dans le modèle populaire, le quatrième degré reste invariablement haussé. Même chose des ranz de vache suisses basés sur des formules telles que :



dont le 4e degré est également haussé. Or, on sait que ces chants sont parfois doublés par le cor des Alpes, dont la résonance harmonique comprend le susdit son 11. Il est naturel que, dans ce cas, l'intonation vocale se conforme à l'intonation instrumentale, et non l'inverse. Le fait a d'ailleurs été démontré.

Voilà pour le majeur, — mais le mineur ? Celui-ci est plus difficile à expliquer. Les sons harmoniques, constituant un

accord majeur, ne peuvent être invoqués en l'occurrence. On l'a fait néanmoins, en supposant un renversement de la série normale. Telle fut l'ingénieuse théorie de von Oettingen, propagée par Riemann et admise par d'Indy. D'après celle-ci, le mineur serait issu d'une série *inférieure* de la résonance harmonique :



Cette théorie est séduisante par la symétrie qui en résulte pour les deux modes. Mais on réfléchit aussitôt que les harmoniques se font entendre non vers le grave, mais vers l'aigu ; que les harmoniques supérieurs, les seuls perceptibles en fait, absorberaient nécessairement les autres, qui, par conséquent, demeureraient sans influence sur nos prédilections modales. On remarque surtout qu'au point de vue du caractère, les deux modes ne sont pas résolument antithétiques, comme l'hypothèse précitée le ferait supposer, mais qu'ils sont seulement « autres ». C'est pourquoi nous voyons plutôt, dans les deux échelles, deux « états » modals différents, entre lesquels il faut distinguer un mode type, idéal. Celui-ci, à n'en pas douter, est le majeur, qui fait l'unité de notre musique européenne. Il est aussi le mode classique de la musique hindoue, — c'est-à-dire du pays où l'on place le berceau de notre civilisation aryenne. De ce mode-type, le mineur représenterait un état embryonnaire, un majeur non évolué, du majeur en puissance — ou bien du majeur altéré, une « flexion », une « décoloration » du majeur, suivant les expressions de Gevaert, confirmé dans cette opinion par Helmholtz ; — comme nous entendons, dans *Orphée*, quand enfin les démons se laissent fléchir par le chantre thrace, leurs chants *fléchir* aussi du majeur au mineur.

Tout ceci implique une génération successive des modes, dérivés l'un de l'autre par dégradation des notes caractéristiques, ou plutôt par *attraction réciproque des sons*, non plus isolés à distance de quinte, mais déjà disposés en échelles modales, devenus, pour ainsi dire, matière vivante. C'est pourquoi la gamme, formule du mode, peut être considérée comme une mélodie, et c'est pourquoi elle s'harmonise facilement. Les théoriciens, en général, ne tiennent pas compte de

cette tendance évolutive des modes. Le propre des systèmes étant l'immobilité, ils considèrent le mode comme un fait une fois donné et appliquent leurs efforts à le disséquer et à le reconstruire, sans s'occuper de ses énergies organiques. Ce qui contrarie le système est simplement condamné. Tel fut le cas de notre majeur moderne, pratiqué depuis cinq cents ans avant que la théorie le reconnût. Le même scrupule se manifeste dans notre notation du mineur moderne (dit du 1er type), dont le 7e degré haussé n'est pas porté à l'armature : logiquement, la tonalité de *la* mineur devrait s'écrire par un *sol* ♯ à la clef.

Les attractions dont il s'agit se manifestent dans les faits musicaux qui nous sont les plus familiers, dans les vacillements des degrés supérieurs du mineur dit du 2e type (selon Gevaert, variante du mineur moderne). Le 7e degré, attiré par le 1er, est haussé dans le sens ascendant, mais abaissé en redescendant ; le 6e, attiré par le « gouffre » qui le sépare du 7e haussé, s'élève à son tour d'un demi-ton, pour s'abaisser avec son voisin dans la descente. Même chose, évidemment, du mode tzigane (voir p. 40), où non seulement le 7e degré est attiré vers le 1er, mais aussi le 4e vers le 5e.
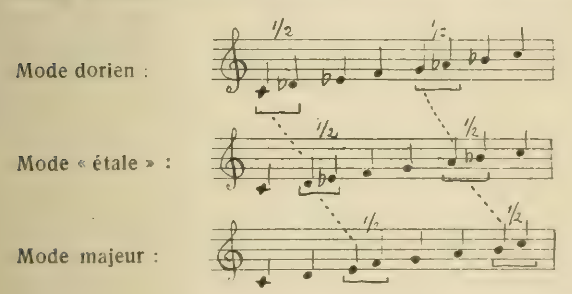
Le même phénomène d'attraction s'observe, d'une manière plus ample, dans la mystérieuse évolution, répartie sur une période de vingt siècles, qui mène du mineur intégral des Grecs au majeur moderne. M. M. Emmanuel est, croyons-nous, le premier qui ait fait cette démonstration (1), que nous résumons ci-après :

Le mode grec par excellence, fondement et centre de la doctrine modale, était le dorien. Celui-ci est l'antithèse de notre majeur ; les demi-tons occupent, dans les deux échelles, des emplacements opposés. Or, le moyen âge vit éclore un mode, né on ne sait où, ni comment, dépourvu de la légitimation théorique, mais vigoureusement ancré dans la pratique populaire, qui est comme l'intermédiaire nécessaire entre ces deux

---

(1) Dans son *Histoire de la langue musicale*, où l'auteur a réalisé heureusement l'idée neuve et hardie d'écrire une histoire de la musique qui ne fût pas celle des musiciens.

extrêmes. C'est le mode de *ré* sans altérations, dans lequel les demi-tons occupent des emplacements symétriquement disposés dans les régions opposées de l'échelle. Ce mode, très fréquent dans la chanson populaire (1), M. Maurice Emmanuel l'appelle le mode « étale ». Ignoré des anciens (2), oublié des modernes, le mode « étale » fonctionne juste le temps nécessaire pour servir de transition entre le passé et le présent, puis disparaît sans laisser de traces. Les trois gammes : dorienne (*mi-mi*), « étale » (*ré-ré*) et majeur moderne (*ut-ut*) sont sorties toutes trois de la même série heptaphone *fa-ut-sol-ré-la-mi-si*, les 6e, 4e et 2e termes ayant été pris successivement comme points de départ. Dans l'exemple suivant, on les a ramenées au même point de départ pour mieux faire saisir leurs différences :



On voit la pérégrination ascendante des demi-tons (3).

On envisage encore, il est vrai, d'autres modes de formation du majeur. On admet qu'il ne serait autre chose qu'un dorien dont la tonique se serait déplacée du 1er au 6e degré. Cette

---

(1) Voir nos *Chansons populaires des provinces belges*, n°s 37, 39, 40, 61, 154, 170.

(2) Ayant sa tonique à la base et sa quinte au centre, comme nos gammes modernes, il n'a rien de commun avec le phrygien antique (quinte à la base et tonique sur le 4e degré) ; ce dernier est résolument *majeur*, l'autre *mineur*.

(3) M. d'Indy signale l'opposition du dorien et du majeur moderne, mais sans faire intervenir l'*étale*. Il voit dans cette opposition un argument en faveur de sa thèse du renversement des harmoniques. Mais celle-ci, appliquée aux changements de modes, implique non plus une lente évolution, mais une révolution, phénomène soudain que l'on ne saurait où situer.

opinion peut se documenter par les modes liturgiques, héritiers des modes gréco-romains. Le 3e « ton » d'église, mode de *mi*, emprunte l'échelle du dorien (1). Mais les plus anciennes cantilènes seulement ont pour dominante le *si*, comme chez les Grecs ; plus tard, c'est l'*ut* (6e degré) qui assume les fonctions de dominante (2) ; la cantilène, désormais, « touche » sur le *mi et sur le do*. C'est ce qui inspire à Gevaert cette remarque hardie que le choral célèbre « *O Haupt voll Blut* », de la *Passion selon Saint-Mathieu*, est du dorien ; c'est aussi ce qui autorise les organistes à traiter ce 6e degré comme tonique, le 1er comme tierce, c'est-à-dire à ramener le tout à notre gamme majeure, pour ne pas déranger les habitudes modales des fidèles.

Maintenant, est-ce cette modification du 3e ton d'église qui aurait donné naissance au majeur, le 6e degré ayant usurpé les fonctions de tonique, ou bien les créateurs du chant liturgique n'auraient-ils fait que se conformer à des habitudes modales préexistant dans la tradition populaire ? Nous inclinons fortement pour cette dernière hypothèse.

Enfin, on peut encore considérer le majeur comme une sorte de moyenne qui serait établie entre les deux groupes majeurs des Grecs, le phrygien-iastien (*sol*) et le lydien-hypolydien (*fa*). Le 7e degré de l'iastien se serait élevé d'un demi-ton, le 4e de l'hypolydien se serait, suivant l'expression de Gevaert, « adouci » en se bémolisant ; — Glaréan observe que le lydien est souvent transformé en ionien (majeur moderne). Ici encore, il s'agirait d'un phénomène d'attraction.

Quoiqu'il en soit, et de quelque manière qu'on l'envisage, le majeur apparaît comme le résultat d'un travail spontané, comme un fait naturel d'autant plus irrésistible qu'il mit des siècles à s'affirmer. Pour les Grecs, le mineur était le mode

(1) Le phrygien de la théorie modale ecclésiastique. Par suite d'une confusion dont l'explication nous entraînerait trop loin, les dénominations modales grecques furent appliquées tout de travers par les théoriciens médiévaux, le lydien seul (mode de *fa*) conservant son nom originaire.

(2) Dans le chant liturgique, la dominante n'occupe pas nécessairement le 5e degré, elle se localise aussi sur le 6e, voire sur le 7e.

type, ses trois représentants (dorien, mixolydien, éolien) étaient considérés comme les modes nationaux proprement dits, les quatre modes majeurs (l'iastien et le phrygien, l'hypolydien et le lydien) étant qualifiés de « barbares ». Mais ceux-ci n'en avaient pas moins la majorité. Au moyen âge, c'est encore le mineur qui domine. Cependant, tout fait croire que le majeur prospérait déjà dans les formes subalternes de la chanson et de la dancerie populaires. Le folklore médiéval nous est peu ou point connu. Sinon, peut-être y trouverions-nous déjà le majeur en pleine floraison. Les trouvères, qui le pratiquent, ne l'avaient pas inventé ; sans nul doute, ils l'avaient emprunté à la tradition musicale populaire, qui, se moquant de la règle, tirait sa liberté de son discrédit.

Cependant, pour le majeur, l'heure de la reconnaissance légale n'avait pas sonné ; il est comme un bâtard que l'état-civil ignore, mais qui vit, — et le principal est de vivre. Les théoriciens restent obstinément fermés à cette innovation, qui dérange leur système ; ils ne l'admettent, durant des siècles, que comme une altération de ce système. Une théorie rigide réagit sur l'ensemble de la pratique musicale, voilant les caractères distinctifs des modes. Non seulement la composition d'art, mais la plupart des chansons populaires anciennes qui nous ont été conservées (si tant il est qu'elles ne furent pas corrigées dans l'annotation) sont en mineur ; des textes joyeux et égrillards se développent dans ce mode funèbre. Puis, celui-ci se raréfie peu à peu. En conférant enfin au majeur, au XVIe siècle, un état-civil, comme 11e et 12e modes ecclésiastiques, Glaréan reconnaît qu'il ne fait qu'entériner la pratique existante. Les théoriciens de la Renaissance se décident à soumettre le mineur à la critique objective, et aussitôt ce mode vénérable apparaît sous un jour plutôt fâcheux. Zarlino, le premier théoricien de l'harmonie, signale son caractère d'imperfection. Rameau, en désignant le majeur comme seul conforme à la nature, dit implicitement la même chose. Dans le premier quart du XVIIe siècle, les compositeurs terminent volontiers leurs morceaux mineurs avec la « tierce picarde », comme dit Rousseau, c'est-à-dire la tierce majeure, l'accord mineur étant considéré comme une conclusion imparfaite.

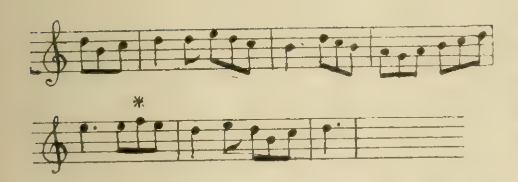
Soit par condensation, soit par attraction réciproque, voilà les modes réduits à deux, le majeur et le mineur modernes. Mais le premier affirme de plus en plus sa maîtrise. Le second est tout autant pratiqué, mais son caractère mélancolique, douloureux, s'est révélé et c'est dans ce sens qu'on l'emploie, par opposition au majeur.

Aujourd'hui, ce système, exploité à satiété, semble à son tour périmé et nous assistons à sa lente désagrégation. Où allons-nous ? Nous n'en savons rien. Les modes antiques renaissent, les modes exotiques nous envahissent, suivant la prédiction déjà ancienne de Saint-Saëns. C'est notamment par l'emploi systématique de ces éléments nouveaux que l'art de Debussy marque une date si importante dans l'histoire de la musique. Peut-être assisterons-nous à l'avènement d'une harmonie plus complexe, fondée par exemple sur des échelles modales procédant par quarts de tons ? Ce n'est pas impossible.

En attendant, la fortune inespérée du mode majeur, mode « illégitime », reste pour la théorie musicale une défaite qui limite singulièrement son importance. Elle montre quel état il faut faire, dans la pratique, des doctrines immuables telles que celles du tétracorde, de l'hexacorde ou de toute autre quelle qu'elle soit.

Les mêmes faits doivent nous rendre prudents en ce qui concerne l'identification même des modes. Etant donné le rôle, démontré ci-dessus, des attractions sonores dans la genèse modale, on vient à se demander si un grand nombre de ces échelles ne doivent pas être considérées comme de simples altérations mélodiques accidentelles d'un petit nombre de modes fondamentaux, comme dans les innombrables modes, dits dérivés, de la musique arabe et dans les trois variétés de notre mineur. Il en est ainsi des nombreuses applications des modes gréco-liturgiques, dont nous citerons un seul exemple.

Le folklore néerlandais compte une mélodie, *Heer Halewyn*, bien connue comme étant un des rares spécimens modernes de l'iastien antique *(ré-mi-fa-*SOL*-la-si-do-ré).* Le *fa* ♯ caractéristique n'y figure qu'une fois, à la fin :



Or, ce *fa* n'apparaît ici que comme une ornementation du *mi*. Si la mélodie fût montée du *mi* au *sol*, par le *fa*, il y a gros à parier que celui-ci eût été diésé. C'est ce que nous avons observé dans des chansons populaires serbes bâties sur la même échelle, où le *fa*, ♮ comme dans le phrygien quand il orne simplement le *mi*, prend l'altération montante dès qu'il va au *sol*, — d'où un simple majeur moderne (1).

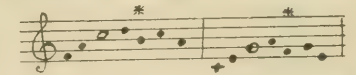
* * *

Avant de quitter ces sujets difficiles, revenons un instant sur leur terminologie spéciale, où règne la plus parfaite confusion.

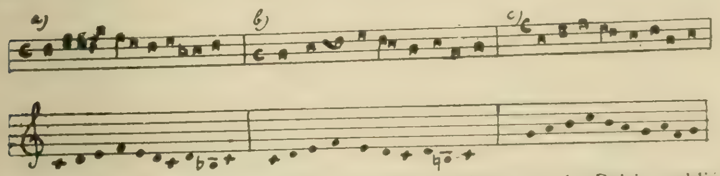
Que dans le langage courant la tonalité soit le plus souvent

(1) Voir notre étude sur les *Chansons populaires serbes*, dans la revue le *Flambeau*, novembre 1920.

Les mélodies changent d'ailleurs de mode. Ces variations sont particulièrement sensibles dans le chant liturgique. Nous avons entendu le thème du *Magnificat* exécuté sous ces deux formes différentes :



La première, la plus ancienne, est du 5[e] ton d'église, correspondant à l'hypolydien antique; puis la mélodie a évolué au 11[e] ton, qui n'est autre que le majeur moderne. Un autre morceau, l'hymne des Vêpres de l'Office des Vierges, se retrouve sous les trois formes suivantes (nous ne citons que le début) :



respectivement dans l'Hymnaire cistersien de l'Abbaye de Pairis publié d'après deux manuscrits du XII[e] et du XIII[e] siècle (1905), dans l'Hymnaire cistersien réformé (1909) et dans l'Edition vaticane. Le *si* ♭ caractéristique de la première variante a disparu dans la seconde, ce qui nous mène en plein majeur moderne. Dans la troisième, on a rétabli l'échelle primitive, moyennant une transposition qui évite l'emploi du ♭.

désignée sous le nom de « ton » ; qu'on dise : « le ton d'*ut*, de *ré* », etc., passe encore ; en tous cas, de telles négligences ne devraient pas trouver place dans des écrits théoriques. Ce qui est plus grave, c'est le sens faussement attribué au mot « tonalité », par lequel un grand nombre de théoriciens veulent désigner le *mode* :

« La tonalité, écrit Sandré (1), est le *rapport* qui unit entre eux les sept degrés de la gamme. » Fétis, Riemann, d'Indy formulent des définitions analogues. Lavignac (2) reste davantage dans le vrai, en définissant de la même manière la *gamme*, formule du mode ; mais d'un autre côté, il néglige d'établir les rapports de la gamme avec la tonalité. M. M. Emmanuel, qui dans son ouvrage déjà cité traite toute cette matière d'une façon magistrale, montre lui-même dans sa terminologie une certaine inconséquence (3).

Cette confusion s'explique, historiquement, par ce fait que dans le système gréco-liturgique, le mode résulte du point de départ choisi dans l'échelle générale, c'est-à-dire, en fait, de la tonalité : le phrygien en partant de *ré*, le dorien en partant de

---

(1) *Manuel général de la musique.*

(2) *La Musique et les Musiciens.*

(3) Lui aussi donne au mode le nom de « tonalité » ; dans l'Introduction de son ouvrage, il s'élève même avec énergie contre une terminologie divergente. Cette appellation de « tonalité », il en limite, il est vrai, l'emploi au majeur moderne. Lorsqu'il fait l'historique du mode, il est obligé de lui restituer sa dénomination classique. Mais il en arrive ainsi à opposer les « modes » anciens à la « tonalité » moderne. Il admet implicitement, pour les premiers, que le mode résulte de la disposition des tons et des demi-tons sur la base de la tonique. On se demande, dès lors, pourquoi ce qui est vrai des échelles anciennes ne le serait pas pour les modernes, qui, elles aussi, ne sont autre chose qu'une « manière d'être » de la gamme. Certaines expressions utilisées par M. Emmanuel montrent l'embarras en lequel ces distinctions l'induisent. Il parle de la « modalité » ancienne (entendez des modes) ; ailleurs, de la « tonalité modale » (les modes anciens) opposée à la « tonalité pure » (le mode majeur moderne) : c'est donc que les deux appartiennent au même ordre d'idée. Si cependant on admettait que le mot « tonalité » désigne le mode, on devrait renoncer à s'en servir pour désigner la hauteur à laquelle on place le mode, — en langage vulgaire, le « ton ». M. Emmanuel s'élève avec raison contre cette dernière appellation, mais, dès lors, de quel mot veut-il se servir pour le remplacer ?

mi, etc. Les deux principes s'identifient l'un à l'autre. Aussi, lorsque les vieux modes cessèrent d'être pratiqués, par une sorte de dérision, on en garda encore l'étiquette, on qualifia de « dorien », « phrygien » des morceaux n'ayant plus rien de commun avec les échelles modales ainsi nommées, simplement parce qu'ils étaient écrits dans les tonalités de *ré*, de *mi*, originairement propres à ces modes, mais sur lesquelles on érigeait à présent indifféremment le majeur, le mineur ou le chromatique. A ce compte, Beethoven eût pu qualifier sa Messe solennelle « *di primo tono* », sous prétexte qu'elle était en *ré*.

Quelle qu'en soit l'origine, ces confusions n'en sont pas moins regrettables, parce qu'elles sont cause des incertitudes que nombre de professionnels et d'amateurs manifestent sur ce sujet. C'est pourquoi nous croyons pouvoir insister sur la terminologie adoptée dans ce qui précède, nommer « gamme » une série de sons se suivant par degrés conjoints, sur la base d'un son principal qui est la « tonique » ; « mode », la manière dont les tons et les demi-tons se succèdent dans la gamme, et réserver le nom de « tonalité » à la hauteur à laquelle se localise le mode dans la limite de l'octave.

F. *Combinaisons mélodiques.*

Pas plus que pour le rythme, il ne saurait être question d'envisager ici les formes multiples que la mélodie est susceptible de revêtir, dans le choix et la combinaison des intervalles, la direction de la ligne mélodique, la répartition des valeurs et de l'accentuation. Nous y reviendrons à propos de la forme et de la création musicale. Bornons-nous ici à quelques remarques.

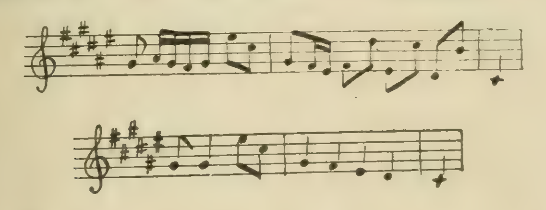
Nous avons examiné longuement les conditions d'existence de la mélodie. Mais sur ce qui est ou n'est pas de la mélodie, c'est là un point sur lequel on n'a jamais pu se mettre d'accord. A toutes les périodes d'évolution, les novateurs ont régulièrement été taxés de « manquer de mélodie ». En y regardant de plus près, on constate qu'elle n'est pas moins abondante chez eux que chez leurs prédécesseurs, mais qu'elle revêt seulement d'autres formes. Il en est ainsi notamment lorsque la mélodie

devient plus courte, faisant place au « thème » ou « motif », ou qu'elle devient plus complexe, plus richement harmonisée, ou enchevêtrée à d'autres mélodies, comme dans le riche plasma de l'orchestre wagnérien et dans toute la musique contemporaine en général. Or, cette conception n'est pas nouvelle. La brièveté thématique est le propre du style polyphonique ancien. L'école du contrepoint néerlandais, de Okkeghem à Palestrina, travaille non sur des mélodies, mais sur de courts thèmes. Durant toute cette période, la mélodie proprement dite s'était réfugiée dans la chanson populaire. Elle ne s'épanouit dans l'art musical proprement dit qu'à partir du XVIIe siècle, avec le style dit de la monodie accompagnée, dans la cantate, l'opéra, la suite, la sonate, le *lied* d'art. Mais la plus grande partie de l'œuvre des anciens polyphonistes, les fugues de Jean-Sébastien, est basée non sur des mélodies, mais sur des thèmes.

Une mélodie est plus ou moins plastique. Elle l'est plus dans le style mélodique indépendant que dans le style récité. Encore la limite entre les deux genres n'est-elle pas nettement tranchée. Dire de Wagner qu'il a substitué le récit continu au « morceau » est une manière par trop simpliste de caractériser son style. En réalité, le récitatif wagnérien est tout autre chose que le placage vocal, également dénué de signification mélodique et de sens dramatique, qui justifie l'échec de la plupart des imitateurs du maître. A y regarder de près, on constate que Wagner emploie, en réalité, trois espèces de récitatifs, — dont les limites, encore une fois, se confondent : le récitatif sec, le récitatif mélodique, la mélodie indépendante. Le premier et le troisième sont relativement rares (exemples de récitatif sec le récit de Wotan à Brunnhilde, dans la *Walkure*, acte II ; de mélodie indépendante, le discours de Kundry sur Herzeleide, dans *Parsifal*, acte II). Le plus souvent, il se sert d'un récitatif fortement empreint d'éléments mélodiques aussi plastiques qu'expressifs, et d'un constant intérêt.

La hiérarchie signalée plus haut entre les différents sons de l'échelle modale se manifeste dans l'importance relative des notes mélodiques. Dans une tonalité donnée, les plus importantes sont, dans l'ordre : la tonique, la quinte (dominante), la tierce (indicatrice du mode) ; pour des raisons qui seront

examinées, ces trois notes forment le fond de la plupart des mélodies. Les quatre autres : quarte (sous-dominante), septième (note sensible), sixte et seconde ne jouent le plus souvent que le rôle de notes de passage, de conduits intercalaires ou de notes ornementales, comparables aux motifs architecturaux qui relèvent la nudité des façades. Ces notes accessoires sont aussi entonnées moins facilement que les autres (v. p. 35, note), comme, chez les sauvages, on remarque que certaines notes sont entonnées toujours à la même hauteur, tandis que d'autres varient. Nous retrouvons les mêmes notes en harmonie sous les noms de « notes de passage », « appogiatures », « anticipations ». Réduites en petites valeurs, elles prennent le nom de *mélismes*. En les supprimant, on obtient une sorte d'extrait qui représente la quintessence de la mélodie, le *melos* :



L'analyse mélodique, elle, s'attache en première ligne à déterminer la base tonale et modale du morceau, à repérer les modulations, établir les fonctions harmoniques et mélodiques des notes. On distingue ensuite les sons accidentels des sons principaux, on substitue les notes réelles aux notes figurées, ce qui permet de réduire la matière mélodique à sa substance essentielle, au *melos*.

Enfin, on procède à l'analyse de la forme, par la délimitation des motifs, phrases, périodes, etc., dont nous nous occuperons plus loin.

G. *L'Expression mélodique.*

De tous temps et pour l'immense majorité, la mélodie est le principal élément de la musique. C'est par elle qu'on juge cette dernière. A peine coordonnée au début du XVIIe siècle, l'harmonie se subordonne entièrement à la mélodie dans le style de la

mélodie accompagnée. Aussi la seconde apparaît-elle comme la pierre de touche de l'inspiration, comme l'idée elle-même, l'harmonie représentant le travail, le produit de la science et de la réflexion. Aujourd'hui, où nous croyons avoir changé d'avis, nous vantons encore la « belle phrase », la « mélodie ample », etc.

Pour analyser l'action émotive de la mélodie, nous allons envisager à part chacun de ses éléments.

a) Hauteur du son.

Fixer la hauteur du son est la fonction instinctive de l'oreille musicalement organisée. On cherche à identifier les intonations vagues, à trouver le son dans le bruit, voire à retrouver, dans un bruit continu, une mélodie connue. Wagner, voyageant en malle-poste de Strasbourg à Paris, note l'impression singulière qu'il éprouva en croyant entendre, dans le bruit monotone des roues, le thème de l'Hymne à la Joie de la *Neuvième*, qui est, comme on sait, d'une contexture très simple.

Notre oreille, le plus complaisant des organes, entend en somme ce qu'elle veut entendre. Notre conception du « juste » et du « faux » manque de base, notre système musical étant « faux » par rapport à la nature, laquelle ne connaît que la résonance harmonique. « Aucun de nos intervalles n'est juste, tous sont *tolérables*. » (Riemann.) La justesse de notre système une fois admise, nous transigeons volontiers sur les accrocs qu'on lui inflige. Nous nous accoutumons à un piano désaccordé. La justesse d'une exécution d'ensemble est toute relative. A mesure que la température s'élève, les bois montent, les cordes descendent ; les chanteurs (qui, un chacun, modifient leurs intonations dans des exécutions successives des mêmes morceaux) brochent sur le tout : ces particularités n'émeuvent que quelques raffinés. D'autre part, nous ramenons tout à notre système musical. On a noté le hennissement du cheval. Dans la traînée sonore d'un *portamento*, nous *voulons* entendre une gamme chromatique, qu'un observateur américain, Camden Pratt, croit avoir entendue dans le cri de la vache. Dans les intonations inconnues des systèmes étrangers, les quarts de ton de la musique arabe, etc., notre oreille ne veut entendre que des

fausses notes, qu'elle corrige en les ramenant au demi-ton le plus proche de notre système à nous (1).

---

(1) Les modes javanais vont nous fournir de ceci un exemple concret, fort curieux. Les Javanais possèdent deux modes, le pentaphone cité plus haut, nommé *salendro*, et un heptaphone, le *pelog*, sortant approximativement, comme le nôtre, d'une série *fa-do-sol-ré-la-mi-si*, le 6[e] ou le 7[e] terme étant pris comme tonique, — donc une sorte d'éolien ou de mixolydien. C'est le *salendro* qui nous intéresse ici. Celui-ci est généralement assimilé au pentaphone européen résultant de l'enchaînement de quatre quintes justes, ou de la suppression des 4[e] et 7[e] degrés de notre heptaphone. C'est ainsi qu'il est décrit par Raffles, le premier analyste de la musique javanaise (*History of Java*, 1817), beaucoup plus tard encore par Poensen (*De Wajang*, 1872), c'est ainsi enfin qu'il est évoqué par Debussy, dans *Pagodes*. Or, le pentaphone javanais est tout autre chose et résulterait en réalité de la division de l'octave en cinq parties *égales*, aucune de ces divisions ne répondant donc à notre gamme. On en jugera par le tableau suivant, où nous rapprochons l'heptaphone majeur européen, le pentaphone majeur européen et le pentaphone javanais, évalués en *cents*, division de l'octave en 1.200 centièmes de demi-tons correspondant à notre gamme chromatique, d'après le système inauguré en 1885 par l'Anglais Ellis :

	ut	ut♯	ré	ré♯	mi	fa	fa♯	sol	sol♯	la	la♯	si	ut
Division de l'octave en *cents*	0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200
Heptaphone majeur européen	ut 0		ré 200		mi 400	fa 500		sol 700		la 900		si 1100	ut 1200
Pentaphone majeur européen	ut 0		ré 200		mi 400			sol 700		la 900			ut 1200

Pentaphone javanais	0	240	480	720	960	1200

On constate la régularité de cette dernière gamme, dont chaque degré représente un multiple de 240.

Il est vrai que les spécialistes ne sont pas tout à fait d'accord sur les intonations exactes du *salendro*. La répartition équidistante que l'on vient de lire est l'évaluation de l'ethnographe musical M. E. von Hornbostel. Mais M. J.-F. Snelleman (*Muziek en Muziekinstrumenten in onze Oost*, dans *Encyclopedie van Nederl. Indie*, t. II, 1899), relève chez d'autres analystes, pour le 2[e] degré, au lieu de 240, les rapports 228, 250, 251, 300 ; pour le 3[e], au lieu de 480 : 485, 482, 484, etc. M. Land (*Über die Tonkunst der Javanen*, dans *Vierteljahrschr. f. Musik-Wissensch.*, 1889, et dans sa préface à

Les diverses régions sonores ont leur caractère absolu, indépendant de la mélodie. « Les sons graves sont sévères; ceux du medium, pâteux et aimables (?); ceux de l'aigu sont, en quelque sorte, pointus. » (Grétry.) Des sons suraigus, comme ceux produits par un bouchon que l'on coupe, nous occasionnent une crispation nerveuse. Les sons graves, surtout pris *p*, expriment le mystère, le respect, la crainte; c'est l'effet que produisent les voix dans la psalmodie liturgique lorsque, quittant les intonations hautes et claires, elles « s'effondrent » pour murmurer sur un ton grave : *Kyrie eleison*, etc Ces effets sont d'ailleurs tout relatifs. Un son de moyenne hauteur paraît aigu au milieu d'une suite de sons graves, et vice-versa. Nous apprécions aussi la hauteur du son par rapport à la tessiture des instruments et des voix. Une même note paraît plus aiguë ou plus grave suivant qu'elle est émise par une basse ou par un ténor. Une note de la région moyenne du violon, transportée au violoncelle, paraît plus aiguë.

b) Mode.

Nous nous sommes longuement appesanti, dans les pages qui précèdent, sur la genèse et le mécanisme du mode, base du langage musical. Son importance expressive n'est pas moindre. C'est dans le mode que réside, suivant Aristote,

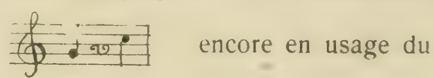
---

De Gamelan te Jogjakarta, de Groneman, 1890) voit dans le *salendro* deux quartes isolées, *do fa*, *sol-do*, partagées chacune en deux parties égales, « résultant de cette tendance à uniformiser qui s'observe dans le développement de toute création humaine ». Les chiffres de M. von Hornbostel représenteraient donc, avec une moyenne très acceptable, le *salendro* idéal, cherché et voulu. Et n'a-t-on pas prétendu avoir trouvé de même, chez les indigènes du détroit de Torrès, la division de l'octave en *six* parties égales?

Quoi qu'il en soit, tout ceci ne ressemble en rien à notre pentaphone européen, représenté ci-dessus par la formule tripartite 0 200 400—700 900—1.200. Pourtant (et c'est ici que nous voulions en venir), c'est à cette dernière que l'oreille européenne veut ramener *de force* les intonations du *gamelan* (orchestre javanais), quitte à supposer que les dits instruments sont mal accordés.

Maintenant, on peut se demander, comme nous le disions, si ce *salendro* quasi-équidistant ne résulte pas lui-même de la systématisation arbitraire du pentaphone tripartite primitif, c'est-à-dire en dernière analyse, du nôtre.

l'action morale de la musique; l'importance éducative que le législateur antique attribuait à la musique s'appuyait sur l'intégrité des modes. L'*ethos* des modes, *virtus tonorum*, est un thème favori des théoriciens ecclésiastiques; Guy d'Arezzo prend la peine de le mettre en vers.

Observons tout d'abord, d'une manière générale, que l'expression modale est d'autant plus intense qu'un plus grand nombre de quintes entrent dans la composition de l'échelle. Le vieux pentaphone (cinq sons diatoniques, sans demi-tons, dans l'octave) a quelque chose d'ingénu, de naïf, de *simple*. A ce titre, Wagner l'emploie pour caractériser des êtres élémentaires et simples, l'oiseau, les ondines. Nous retrouvons la même impression dans des mélodies écossaises, indiennes, hindoues, chinoises, etc., basées sur la même échelle. Le mode heptaphone est déjà d'expression plus complexe. Les noms de *salendro* et de *pelog*, désignant respectivement les modes pentaphone et heptaphone des Javanais signifient, le premier : « clair », le second : « trouble ». A l'autre pôle du système modal, le chromatisme évoque la complication, le raffinement ou la confusion. Entré sournoisement dans notre heptaphone diatonique, on le voit y étendre son empire, à mesure, dirait-on, que l'homme se « complique »; l'ornementation inférieure diatonique :  encore en usage du temps de Bach, ne nous suffit plus, nous la chromatisons d'instinct : ♯

Pour simplifier la question du caractère modal, envisageons d'abord les deux grandes divisions des modes, ceux avec tierce majeure et ceux avec tierce mineure. Pour nous, modernes, leur caractère respectif n'est pas douteux; pas n'est besoin de le formuler. Il fut nié cependant. L'air célèbre de Gluck : « J'ai perdu mon Eurydice », étant écrit en *majeur*, Hanslick *(Du Beau musical)* tire argument de ce fait pour étayer sa thèse de la non-existence d'une expression musicale spécifique, la musique n'ayant, suivant lui, d'autre expression que celle que nous lui attribuons. Il observe que, sur cette mélodie *majeure*, on pourrait tout aussi bien chanter : « J'ai

trouvé mon Eurydice ». L'exemple, si habilement choisi qu'il soit, ne signifie rien. On pourrait déjà objecter que l'*Orfeo* italien, prototype de l'*Orphée* français, est antérieur aux grandes réformes gluckistes, mais il n'est pas nécessaire de recourir à cet argument. La déploration d'Orphée est écrite en majeur. Mais la douleur du chantre thrace n'est pas une douleur ordinaire, elle est une douleur surhumaine, atteignant au paroxysme. Un pareil sentiment confine à une sorte de ravissement ; souvent même elle se traduit sur la physionomie par un rictus qui n'est plus l'expression de la souffrance, mais une sorte de sourire convulsé. « Autant que le bonheur, la souffrance a ses extases. » (Souriau.) C'est, à n'en pas douter, quelque chose d'analogue que Gluck a voulu exprimer (1).

Peut-être notre conception du majeur et du mineur était-elle déjà, jusqu'à un certain point, celle des Grecs. Le mineur représentait, certes, la base de leur système. Ses modes étaient les principaux, les modes nationaux par excellence. Mais les autres n'en avaient pas moins la majorité dans le système modal. C'est aussi au mineur qu'est réservée l'expression des sentiments nobles, élevés, — mais toujours dans le sens de la contention, de la modération : et l'on s'explique la faveur dont jouissent ces harmonies sévères auprès de théoriciens qui sont à la fois des philosophes, des moralistes et des éducateurs de la jeunesse. Mais c'est le majeur qui représente le principe actif, énergique, c'est lui l'expression des passions déchaînées et, en somme, celui d'une plus grande expansion vitale.

Une difficulté consiste dans la conception, très différente de la nôtre, que le moyen âge se faisait du mineur. Les mélodies de ce temps, en majorité mineures, n'en sont pas plus douloureuses, on les sent conçues abstraction faite du caractère que nous attribuons, nous, à ce mode. Nombre de chansons populaires du temps, joyeuses et légères, sont en mineur. D'où cette contradiction ? Nous pensons que la suprématie persistante du mineur est le fait de la théorie, entravant par son immobilité

(1) Le cas chez Gluck n'est pas le seul. On pourrait d'ailleurs en citer nombre d'autres exemples empruntés à d'autres compositeurs, comme l'air *O bell' alma innamorata* de *Lucia di Lammermoor*.

l'évolution des modes du mineur antique au majeur moderne, par la voie que nous avons décrite. Mais déjà le majeur moderne se faisait jour, invinciblement, dans les laboratoires mystérieux de la tradition. A la clarté de cette découverte, le caractère vrai du mineur se dégage. Les dramatistes du début du XVII[e] siècle l'emploient, en pleine connaissance de cause, comme expression de la douleur et de la dépression morale. Comment ne pas conclure au caractère immanent de ce mode, décelé au fur et à mesure que la sensibilité devenait plus aiguë?

Cependant, durant longtemps encore, le mineur conserve une faveur marquée. Tout en constatant que le majeur est le « premier jet de nature », Rameau pratique assidûment l'autre mode. Celui-ci reste le préféré de la glorieuse école des clavecinistes français du XVII[e] siècle ; le *Coucou* comme la *Joyeuse (sic)* de Daquin sont en mineur. Faut-il voir là un raffinement particulier, ou cette mélancolie aristocratique de la vie mondaine au grand siècle, cette nostalgie de jouisseurs raffinés, évoquée par le poète :

> ... Masques et bergamasques,
> Jouant du luth et dansant,
> Et quasi tristes sous leurs déguisements fantasques.
> Tout en chantant, *sur le mode mineur*,
> L'amour vainqueur et la vie opportune,
> Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur...

Pour nous, modernes, le caractère du mineur ne fait pas de doute. Le folklore nous confirme dans cette impression. Les races où ce mode domine sont aussi celles que la rigueur du climat, la dureté de la vie et une oppression séculaire inclinent à la mélancolie.

Passant au détail de l'expression modale, il est curieux de constater que l'*ethos* attribué par les Grecs à leurs modes reste généralement vrai pour l'oreille moderne. L'hypolydien (1) était ressenti comme doux, naïf ; c'était celui des parthénies, chants pour jeunes filles : le caractère qui lui est attribué subsiste incontestablement pour nous. L'éolien, « calme », « mesuré »,

(1) Revoir p. 39 les échelles modales citées.

s'opposait à l'iastien, « enthousiaste », « bachique ». Or, M. Bourgault-Ducoudray observe (1) que dans la chanson populaire bretonne, on retrouve ces deux modes localisés suivant le caractère des populations. « Dans les Côtes-du-Nord, au milieu d'une nature mélancolique et froide, d'une population au caractère réfléchi, mesuré, sérieux, règne le mode éolien ; dans la riante Cornouaille, parmi des gens allègres, nerveux et passionnés, on retrouve le vieil iastien. » Le mode dorien était celui des rudes Spartiates. Il exprime la continence, la maîtrise de soi ; Clytemnestre resta sage tant que demeura auprès d'elle certain musicien spartiate. Les théoriciens antiques qualifient ce mode de « dur, austère » : devenu le troisième ton d'église, les théoriciens ecclésiastiques le qualifient encore de « modus austerus » ; et en effet, avec sa tierce mineure, son ton entier à l'aigu, son attraction fatale du 2e degré vers le 1er, il garde encore pour nos oreilles modernes quelque chose de dur, d'inflexible, d'implacable. Enfin, Gevaert signale (2) qu'un théoricien ecclésiastique du XVIIIe siècle, parlant du 4e ton d'église, ancien mixolydien, le juge « bas, humble, timide, langoureux, propre aux sentiments de componction, de tristesse », etc., — exactement ce que les anciens pensaient du mixolydien.

c) Tonalité.

Tant que dure la pluralité modale antique, le sentiment tonal reste encore épars. Les mélodies débutent dans un ton et se terminent dans un autre (à ce point de vue, la *Pastorale* pour orgue de Bach, en *fa*, qui finit par une modulation inattendue au 3e degré, en *la* mineur, offre un caractère nettement médiéval). Mais la condensation modale accentue la force centripède de la tonalité, dont nous avons constaté l'importance pour la compréhension musicale. Aussi les maîtres ont-ils soin de la

(1) *Chansons populaires de la Basse-Bretagne*, Introduction.
(2) *Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité*, t. I.

préciser. Chez Wagner et chez Franck, la tonalité varie sans cesse, mais un *centre* tonal existe toujours, apportant avec lui tout un système de tonalités concentriques; à ce centre en succède un autre et ainsi de suite.

La tonalité fondamentale d'un morceau a un caractère de légitimité. Le compositeur finit toujours par y revenir, même les modernistes les plus audacieux se conforment à cette loi. On pourrait dire qu'un morceau a pour objet principal l'affirmation de la tonalité, compromise par les tribulations modulatoires. On se souvient comment Beethoven, à la fin de la Cinquième, célèbre par d'inlassables répétitions de l'accord de tonique « l'ivresse de la tonalité reconquise ». La tonalité une fois victorieuse avec l'accord final, il n'y a plus rien à dire. C'est pourquoi la succession de deux morceaux de même tonalité, si fréquente dans les programmes de concert, est une grossière erreur esthétique. L'effet du second est gravement compromis; il reprend une démonstration qui vient d'être faite, enfonce une porte ouverte. C'est pourquoi aussi les morceaux des anciennes suites ou *partitas*, tous écrits dans le même ton, finissent, malgré le génie de Bach, par dégager une impression de monotonie.

Les tonalités ont-elles leur caractère? Le fait a été mis en doute, et, apparemment, non sans raison. D'abord, diverses échelles tonales offrent dans les mêmes modes des constructions équivalentes. On a fait observer aussi que le diapason ayant notablement varié dans la suite des temps, les tonalités de *ré* ♭, *fa* ♯, etc., des vieux maîtres ne correspondent plus aux nôtres et que, dès lors, le caractère des morceaux écrits dans ces tonalités ne serait plus le même. Enfin, à partir d'un certain nombre de signes altératifs, les tonalités se confondent: nous ne saurions distinguer, à l'audition, si un morceau est écrit en *fa* ♯ ou en *sol* ♭ et nous prendrons plutôt de l'*ut* ♭ pour du *si*, de l'*ut* ♯ pour du *ré* ♭; la différence entre ces tonalités n'existerait donc que pour l'œil.

Pourtant, et bien qu'aucune raison satisfaisante ne puisse en être donnée, il est manifeste que les tonalités ont leur caractère propre, indépendamment des changements de hauteur que les modifications du diapason ont fait subir à la hauteur absolue

des sons. Pour tout individu musicalement organisé, le fait ne laisse aucun doute. Grétry parle comme d'une chose naturelle de *ré* majeur « brillant », de *mi* ♭ « noble et pathétique », etc. Les professionnels et beaucoup d'amateurs reconnaissent les tonalités à l'audition (1). On sait quelle altération la transposition fait subir aux compositions vocales, les éditions transposées constituant souvent à cet égard de véritables trahisons (2).

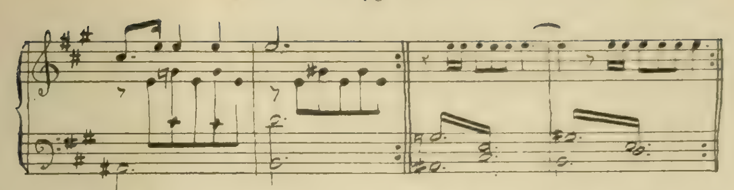
Les « photismes » connus sous le nom d'*audition colorée* (couleurs évoquées par les tonalités) (3), bien que variant avec les sujets, témoignent également de la diversité du caractère tonal. Enfin, — et ceci est décisif — nous voyons les mêmes tonalités évoquer chez différents compositeurs des fantômes musicaux similaires. Nous ne pouvons nous défendre d'attribuer à une influence de ce genre les chaînes de trilles sur *fa* ♯*-sol*, en *si* mineur, dans l'ouverture des *Hébrides* de Mendelssohn et dans la Chevauchée des Walkures. Rapprocher également ces deux exemples en *la*, empruntées respectivement au Menuet du Quatuor op. 29 de Schubert et au 3e acte de *Siegfried* (transition de la 1re à la 2e scène) :
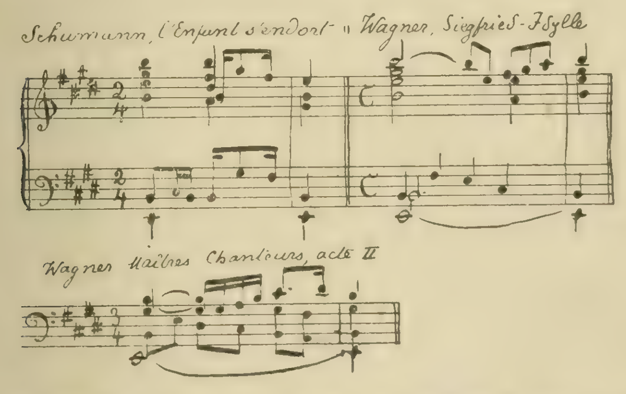
---

(1) On a expliqué ce phénomène par une connaissance expérimentale de la hauteur absolue des sons, le *la* du diapason et l'accord des instruments à archet servant de point de repère. Nous ne croyons pas qu'il en soit ainsi, car les erreurs dans la divination de la tonalité portent plutôt sur des quintes de distance que sur les minimes intervalles séparant les tonalités rapprochées dans l'échelle générale : par exemple, pour *ut*, on devinera plutôt *sol* que *ré* ♭ ou *si* ♯.

(2) On devrait éviter les transpositions à un demi-ton, qui transportent un morceau à cinq ou sept quintes de distance, et se limiter à celles à un ton, qui ne l'écartent que de deux quintes de la tonalité primitive.

(3) L'audition colorée (mentionnée pour la première fois, dit-on, par Schelling) est un exemple des suggestions opérées par un sens sur l'autre, comme l'aspect d'un pelage soyeux suggère l'idée de la douceur du toucher, celui d'une salade assaisonnée, la notion d'une saveur acide, etc. Il ne s'agit pas, évidemment, d'une suppléance sensorielle ; on ne saurait *voir* ce qui doit être entendu et le héros d'un conte de Brentano, l'horloger qui prétendait *voir* les sons, reste du domaine de la fantaisie.



tous deux avec répétition insistante de la figure. Nous prions aussi le lecteur de lire au clavier les thèmes « haineux » de Benoit et de Wagner basés sur l'intervalle *fa ♯ do* dans le grave, cités plus loin, au paragraphe de l'expression harmonique. En les transposant, il est facile de vérifier qu'avec une autre base tonale, l'intervalle perdrait tout son caractère. Non moins significatifs sont les effets obtenus avec la pédale de tonique de *mi* majeur, sur la base du *mi* dit de huit pieds ; combinée avec sa quinte *si*, elle dégage (indépendamment des timbres utilisés) une sonorité à la fois incisive et veloutée qui est unique dans toute l'échelle. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de la voir donner naissance à une quantité de figures similaires :



Ces exemples pourraient être multipliés à loisir. Nous sommes persuadés qu'ils ne représentent pas de simples coïncidences, mais qu'en eux la pensée du compositeur fut, jusqu'à un certain point, guidée par la tonalité et que, dans une autre, il eût écrit autre chose. — Nous n'envisageons pas ici, bien entendu, le côté technique, qui fait également intervenir la tonalité dans la forme de l'idée musicale; au clavier, par

exemple, où chaque tonalité offre une *topographie* particulière, on n'écrira pas de la même manière en *si* et en *si* ♭, etc.

Le caractère des tonalités étant admis, nous ne devons pas nous étonner de voir le compositeur approprier la tonalité à ce qu'il veut exprimer. Le thème du Walhall, chez Wagner, paraît régulièrement dans la tonalité somptueuse de *ré* ♭, et le compositeur passe parfois par toute une série de quintes pour le rejoindre. Dans les *Maîtres Chanteurs*, il se livre à une véritable modulation forcée pour amener en *sol* ♭ le Quintette du 3e acte. Dans la même partition, le charme ensorceleur de la Nuit d'été s'évoque dans la tonalité rare de *si*, tandis que la simplicité ingénue des artisans poètes ramène invariablement la tonalité d'*ut*. Celle-ci devient par là le ton fondamental de toute la partition, comme le ton clair de *la* est celui de *Lohengrin* et *la* ♭, grave et austère, celui de *Parsifal*. La personnalité même des maîtres se manifeste dans le choix de la tonalité. Six des quinze sonates de Schubert sont en *la*. Beethoven, à la fois simple et fort, montre une prédilection marquée pour la tonalité d'*ut*, « le ton des maîtres » ; celle, plus molle, de *sol*, est très rare chez lui.

d) Modulations et changements de modes.

Ces deux éléments agissent très différemment l'un de l'autre. La modification de caractère due à l'entrée du mode nouveau s'étend à l'entièreté du passage dans lequel il règne. Autre chose est du changement de tonalité, dont l'effet se limite à la modulation elle-même; la nouvelle tonalité une fois établie, l'ancienne est oubliée. C'est pourquoi, sans doute, seul le changement de tonalité porte un nom, celui de mode (tout en ayant fourni l'autre!) en demeurant dépourvu (1). C'est pourquoi aussi le sentiment d'une tonalité fondamentale ne se conserve guère que dans des œuvres de petites dimensions et se perd dans un développement symphonique compliqué. Dans le drame lyrique, il n'existe que pour autant que le compositeur recherche dans le retour fréquent de la même tonalité une cer-

(1) On verra plus loin que chez les Grecs ces deux faits musicaux se désignaient par le même nom.

taine unité de coloris. L'unité tonale était la règle chez les anciens dramatistes, mais elle ne résulte chez eux que de la gaucherie technique, ou d'une tradition, et non d'une intention expressive. Les modernes y avaient renoncé. Wagner y revient, comme on l'a vu, mais point d'une manière assez prononcée pour risquer la monotonie.

La modulation nous transporte dans un monde nouveau. La surprise qu'elle produit est d'autant plus grande que les tonalités sont plus éloignées l'une de l'autre. Aussi un mouvement modulatoire continuel, ne semblant avoir d'autre but que lui-même (comme dans les œuvres de la dernière manière de Gabriel Fauré) donne-t-il une impression d'instabilité. C'est peut-être aussi pourquoi l'archaïque fugue, qui à l'intérêt polyphonique unit la simplicité de modulations concentriques, charme encore notre sens musical surmené.

Nous avons reconnu que les tonalités ont leur caractère propre. La modulation donne à ce fait une certaine relativité, une même tonalité paraissant plus claire ou plus sombre suivant qu'elle succède à une tonalité bémolisée ou à une tonalité diésée. Au surplus, l'effet de la modulation, *comme telle*, ne consiste pas dans l'opposition des fines nuances tonales, mais dans le *rapport* existant entre les tonalités qu'elle relie, la distance qui les sépare, le sens ascendant ou descendant des modulations, quelles que soient, dans chaque cas, ces tonalités (1).
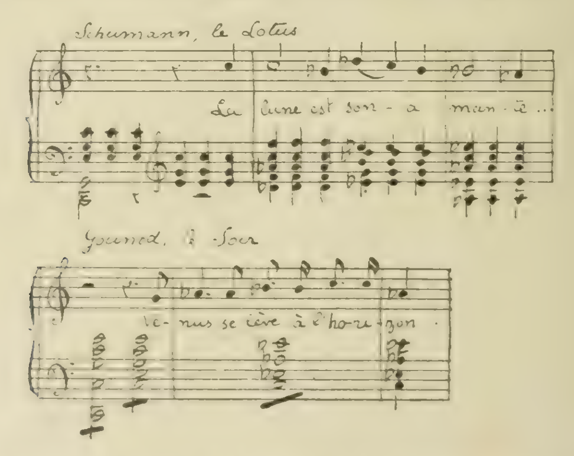
La distance entre les tonalités reliées par la modulation s'établit, non par le rapprochement des deux fondamentales dans la gamme, mais par le cercle des quintes. Il s'ensuivra, par exemple, que la tonalité d'*ut* est plus « rapprochée » de celle de *sol* (une quinte ascendante) que de celle de *ré* ♭ (cinq quintes descendantes), que la modulation d'*ut* à *la* (trois quintes ascendantes) est l'équivalent expressif de celle de *mi* à *ut* ♯ et que toutes deux sont l'inverse de la modulation de *ut* à *mi* ♭

(1) Il n'est pas exact de parler de modulations dans le sens des dièses ou dans le sens des bémols, car, en vertu de la disposition circulaire de notre système tonal, les modulations ascendantes finissent par conduire aux tonalités bémolisées, par exemple de *ut* ♯ à *la* ♭ (pour *sol* ♯) et vice-versa.

(trois quintes descendantes). Ces rapports constituent la *formule* de la modulation.

Les musicistes antiques avaient parfaitement compris la nature de cet important fait musical, qu'ils désignaient sous le nom de *métabole* : « La métabole, écrit au IIe siècle Claude Ptolémée, fait perdre à l'esprit le fil du chant accoutumé et attendu, quand l'ordre se transforme soit selon le genre (le mode), soit selon le ton (la tonalité) » (1).

Mais il appartenait à notre art de dégager toute la signification expressive de la modulation. Chez tous les vrais lyriques, celle-ci coïncide avec un changement d'idée, de milieu ; elle est d'autant plus brusque que le changement est plus inattendu. L'apparition de la lune ou d'une étoile dissipant les ténèbres nocturnes inspire à deux musiciens bien différents des modulations très diversement amenées, mais d'une formule identique, d'*ut* à *la* ♭ (2) (quatre quintes vers le grave) :



Nous avons parlé des modulations concentriques de Wagner et de ses transitions d'un système tonal à un autre. Cette transition coïncide toujours avec un mot, un geste, un acte important du drame, un effet renforçant l'autre.

(1) Dans Gevaert, op. cit.

(2) Exemples ramenés à la même tonalité, ainsi que les suivants.

Chaque formule modulatoire a ainsi son caractère propre, indépendant de la forme qu'on lui donne et de la tonalité dans laquelle elle se localise. Les deux exemples ci-dessus diffèrent dans la forme; on peut les transposer : néanmoins, l'effet restera le même.

L'exemple à la fois le plus simple et le plus caractéristique est celui de la modulation à une quinte de distance, dominante vers l'aigu (V), sous-dominante vers le grave (IV) (1). La première, nécessitant un élan, a quelque chose de plus actif, de plus énergique que la seconde, simple chute répondant à la loi du moindre effort et donnant le sentiment d'une détente. La première est la plus fréquente. Nous avons vu qu'elle entrait déjà dans le système du pentaphone primitif. Mais la vraie raison de sa fréquence n'est pas là. Par la modulation à la dominante, les fonctions tonales sont modifiées en ce sens que le 5e degré usurpant la fonction de tonique, la tonique primitive est devenue, par rapport à lui, un 4e degré. Le retour compensateur affecte donc la forme d'une modulation à la sous-dominante et réunit par conséquent en une seule impression le retour attendu à la base tonale légitime et le sentiment agréable de la détente modulatoire :

I → V (I) → I (IV)

Cette impression de chute irrésistible est particulièrement sensible chez Beethoven, qui à une longue tenue sur la dominante finit par incorporer la tonique, comme si celle-ci ne pouvait être contenue plus longtemps (voir la transition du Scherzo au Finale de la Cinquième et l'entrée *ff* du premier thème dans la Neuvième symphonie).
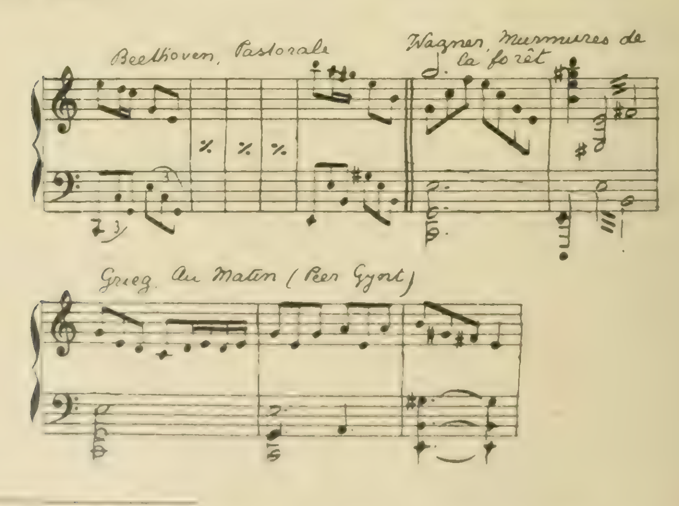
Cependant, certaines compositions populaires, comme les marches, présentent un plan opposé : *a)* 1re partie, à la tonique; *b)* trio, à la sous-dominante; *c)* reprise de *a)* à la tonique. C'est que le trio, après l'éclat fatigant de la première partie, a préci-

(1) Le mot «sous-dominante», comme le chiffre usuel IV qui le désigne en harmonie, prête à confusion. Il devrait être bien spécifié que ce soi-disant 4e degré est en réalité, comme la dominante, un 5e degré, mais vers le grave, et que « sous-dominante » signifie « dominante d'en-dessous ».

sément pour but de produire une détente. Il est généralement joué *piano* ; et cet adoucissement dynamique se joint à la détente modulatoire. Sur quoi la reprise *forte*, à la tonique (devenue dominante de la sous-dominante), produit l'impression d'un sursaut d'énergie, conforme au genre.

La modulation ascendante, vers la quinte supérieure, expression d'énergie et résultat d'un effort, évoque aussi, comme le remarque d'Indy, l'ascension vers la lumière, vers les régions supérieures. Le maître français cite à l'appui la partition de *Rédemption* de Franck, qui dessine une incessante modulation vers les tonalités sur-diésées. Rapprochons de cet exemple le final de *Parsifal*, où le chœur gravit lentement les degrés lumineux d'une ascension modulatoire qui le conduit, de quinte en quinte, de *ré* à *sol* ♯, par *la*, *mi*. *ut* ♭ (pour *si*), *sol* ♭ *(fa* ♯*)*, *ré* ♭ *(ut* ♯*)*, *la* ♭ (*sol* ♯) (1).

Parmi les formules modulatoires un peu plus complexes, citons seulement la modulation directe à la tierce majeure supérieure (quatre quintes vers l'aigu), dont le caractère rustique, pastoral, est attesté par l'emploi concordant qu'en ont fait différents maîtres :



(1) En comptant à rebours à partir de la dernière, mesures 33 à 15 de la partition.

Peut-être n'est-ce point tout à fait par hasard que la fraîche dénomination d'*Aurore* a été donnée en France à la sonate à Waldstein de Beethoven (op. 53), où, contrairement au plan habituel, le second thème s'établit, comme dans les exemples précédents, à la tierce majeure du premier, c'est à-dire à *mi* en partant d'*ut*.

Terminons par une remarque qui résume les observations précédentes sur les modulations tonales et modales.

Il s'agit de la Neuvième de Beethoven. Qui, à la première audition du chef-d'œuvre, n'a ressenti l'impression foudroyante produite par l'entrée du thème *ff*, en *ré* mineur ? Essayons d'analyser ce sentiment. Le morceau débute par un dessin énigmatique, limité à la quinte *la-mi* et à son renversement, appuyé dans la basse sur la même figure exécutée par les archets en un murmure mystérieux et solennel. Dans quel ton, en quel mode ? Le sentiment musical, d'instinct, cherche à résoudre la question, pour comprendre. La tonalité est *indubitablement* celle de *la*. Quant au mode, la tierce manque, on ne sait... Et tout à coup, le même thème éclate, non plus en *la*, mais en *ré*, et la quinte vide se complète par la tierce mineure. Ainsi, l'auditeur reçoit, avec la commotion d'un grand éclat orchestral, une double révélation : *il s'était trompé quant à la tonalité, et le mode lui est révélé.*

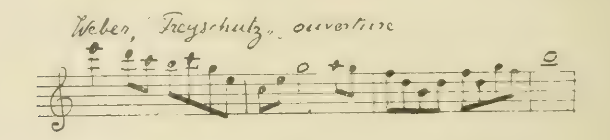
e) Ligne mélodique.

Toute mélodie est plastique. Les figures de la notation neumatique représentaient la direction des notes; notre notation fait de même; la *chironimie*, art d'indiquer cette direction par la main, a été remise en honneur de nos jours dans les formules Dessirier. Nous cherchons un contour mélodique dans les chants d'oiseau, comme l'œil découvre des figures dans les constellations, les nuages, les fleurs d'un papier de tenture.

L'expression de la ligne mélodique a pour principe celle des intervalles, laquelle dépend à la fois de leur ampleur et de leur complexité. L'*ampleur* des intervalles résulte simplement de la distance qui sépare les sons dans les gammes, leur *complexité* au contraire de celle qui les sépare dans l'échelle des quintes.

La première est extérieure et frappante, la seconde est dissimulée par la proximité apparente des sons. Ainsi, la seconde augmentée *do-ré* ♯ (9 quintes) est un intervalle plus complexe, partant plus expressif, que la sixte *do-la* (3 quintes); l'expression de la première est plus intime, plus réservée, mais plus intense; celle de la seconde plus en dehors, mais plus simple. L'effet des intervalles se modifie d'ailleurs suivant leur entourage, celui de quinte, par exemple, large au milieu d'une succession de degrés conjoints, devenant restreint au milieu d'une succession de sixtes, d'octaves, etc.

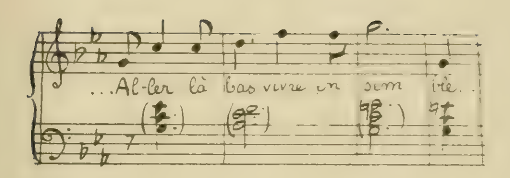
Une ligne mélodique d'une grande étendue a quelque chose d'expansif, d'exalté :



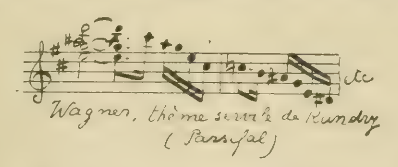
Procédant par grands intervalles altérés, elle évoque l'agitation, la dispersion des esprits. L'ambitus restreint au contraire évoque la quiétude, la paix ou la concentration, la retenue, l'intimité. Tel, le thème de l'Hymne à la Joie, mélodie immortelle concentrée dans l'intervalle d'une quinte et qui peint l'allégresse intérieure, la vraie joie, nourrie dans le cœur avant qu'elle éclate au dehors en transports délirants (1).

La direction de la ligne mélodique est d'une importance expressive considérable. D'une manière générale, la phrase ascendante correspond à un sentiment actif, la phrase descendante à une dépression sentimentale, comme nous levons la tête sous une impression d'espoir, d'énergie, d'exaltation, et comme nous la baissons dans la tristesse, le découragement et dans toute détente sentimentale. Soient ce thème d'une aspiration si nostalgique de Duparc :

(1) Chose curieuse, les deux premières mesures offrent le même dessein que l'air fameux de Grétry : « Où peut-on être mieux... » qui célèbre, dans un mode [illegible] la pure joie des réunions familiales. Ce rapprochement n'est aucunement fortuit, il résulte de l'analogie des sentiments exprimés.

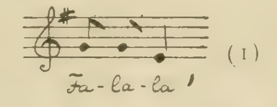


où l'élancement vocal vers la quinte est renforcé par l'ascension au majeur de la tierce accompagnante, et, en sens inverse :



On remarque que chaque fragment de l'air de Gluck « Brillant auteur de la lumière », cité plus loin, se dirige vers le grave, — sauf le dernier, qui se relève avec l'interrogation. (La ligne mélodique descendante est d'ailleurs la plus fréquente, parce que la plus naturelle, comme répondant au besoin de repos après l'effort. C'est celle de beaucoup de chants primitifs, commençant dans l'aigu, dans un sentiment d'exaltation sauvage, pour s'apaiser en descendant peu à peu vers le grave.)

La chute finale de la mélodie, du troisième au premier degré, offrait pour les Grecs un caractère humouristique que nous retrouvons dans la chanson satirique flamande *Broeder Jan*

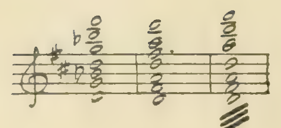
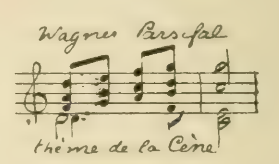


(1)

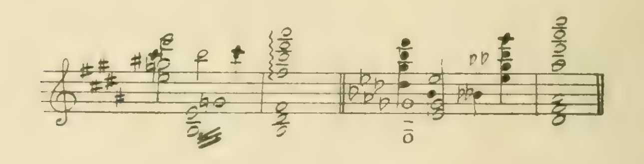
La terminaison descendante sur la tierce, laissant le sens en suspens, semble prolonger dans l'infini le sentiment exprimé. Au contraire, la tierce finale prise en montant, — comme dépassant le but à atteindre, — donne une impression de force, de fierté, d'énergie, comme à la fin de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* :

---

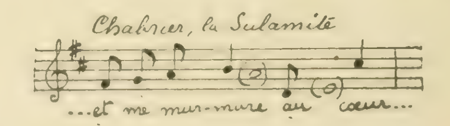
(1) Voir notre recueil de *Chansons populaires des provinces belges*, n° 72. Ce curieux rapprochement est de Gevaert.

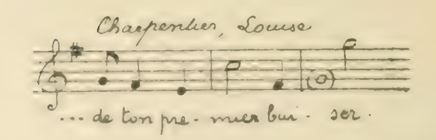
 L'ascension finale à la quinte accentue naturellement cette impression : 

Celle-ci est portée jusqu'à l'exaltation lorsque la quinte modale est atteinte triomphalement par degrés non conjoints, par bonds, comme à la fin des partitions de *Tristan* et du *Crépuscule des Dieux* :



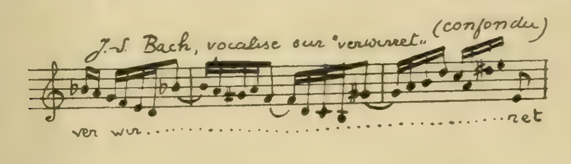
Une ligne mélodique procédant par ellipses et périphrases, tournant autour des notes réelles, sans les formuler, avec une grâce câline, donne une impression d'enjôlement, de séduction :

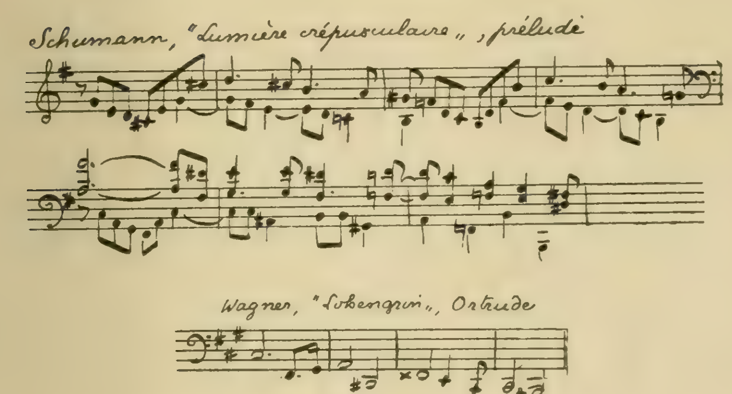




Une mélodie diatonique a quelque chose de franc, de net, de sûr ; le chromatisme suggère la complication, l'incertitude,
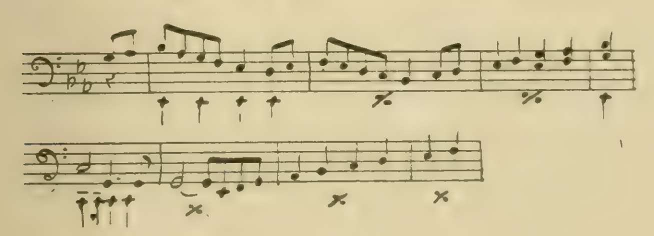
l'hésitation, le trouble, l'hypocrisie; des sentiments tortueux et fuyants suggèrent des lignes mélodiques également indécises :





Le sensualisme passionné de la musique moderne dérive en partie du chromatisme qui développe les attractions réciproques des notes.

Enfin, un thème alerte et joyeux, appartenant à une tessiture élevée, emprunte, transporté dans le grave, une allure pataude, une bouffonnerie lourde; comparer, dans ce sens, le thème de la symphonie en *mi* ♭ de Mozart à la fin du premier *allegro*, avec son redoublement burlesque par le basson, et le grondement comiquement menaçant du thème des maîtres-chanteurs, à la fin du premier acte de la comédie musicale :



f) Durée des notes et silences.

La durée des notes est un des éléments les plus importants de leur expression. Elle joue un rôle important dans les « madrigalismes », images sonores familières aux madrigalistes du XVI[e] siècle et que l'on retrouve chez Bach, lequel prolonge la première lettre du mot *Ewigkeit* (éternité) pour figurer une durée qui n'a point de fin.

Il existe un certain rapport entre la durée et la hauteur des notes. De longues tenues dans l'aigu sont fréquentes en musique. Mais les sons graves s'accommodent mieux d'un mouvement lent que d'un mouvement rapide, et non point seulement, comme on pourrait le croire, pour des raisons techniques; entre la durée prolongée des notes et la lenteur mélodique d'une part, et de l'autre la lenteur des vibrations qui produisent les sons graves, il y a une naturelle affinité. Mais les considérations techniques modifient notre conception de la vitesse. Un trait de violon reproduit dans le même registre et dans le même temps par un violoncelle paraîtra plus rapide à cause de l'accroissement de sa difficulté technique. L'effet de la durée absolue est indépendant de celui du mouvement général, c'est le caractère du morceau qui nous guide; des traits rapides dans un mouvement lent, ou des tenues dans un mouvement rapide, ne nous trompent pas sur l'allure générale.

Les silences en musique ont une éloquence particulière. L'arrêt subit des voix et des instruments produit plus d'effet que les sons eux mêmes et cette boutade de Gevaert : « L'effet le plus grand en musique, c'est le silence », renferme une observation profonde. « Il en est de la vie, dit Barbey d'Aurevilly, comme de la musique; ce qui fait l'expression de l'une et de l'autre, ce sont les silences bien plus que les accords. » A propos de la « Marche lugubre » de Gossec exécutée aux funérailles de Mirabeau, M[me] de Genlis note que « les silences des instruments produisaient un effet prodigieux ». Fétis fait une observation analogue à propos des silences qui suivent le mot *alleluia* dans l'*Alleluia* de Händel qu'il entendit à Londres.

Un grand nombre de ces remarques paraîtront banales. Les effets qu'elles visent furent appliqués en tous temps. Cependant, il n'était peut-être pas inutile de les formuler, afin de montrer l'universalité de l'expression musicale.

Jusqu'à quel point, enfin, un thème une fois entendu est-il reconnaissable ? Cela dépend en première ligne de sa plasticité. On a dit des thèmes wagnériens qu'ils étaient à la fois caractéristiques, ductiles et surtout frappants, de telle sorte qu'il suffit de les avoir entendus une fois pour les reconnaître à toute distance et dans toutes leurs transformations. Cela dépend encore des transformations que l'on fait subir au thème. Dans la variation, celui-ci est parfois déformé au point de ne conserver que son ossature harmonique. Et que dire des procédés de développement des vieux Néerlandais, tels que le canon-crabe, que Beethoven eut la fantaisie de faire revivre? On peut constater, dans le troisième mouvement de la sonate op. 106, qu'une mélodie retournée en tête-à-queue ne conserve plus rien de sa physionomie primitive.

Chapitre III

Harmonie et Polyphonie

Le langage courant réunit sous le nom d' « harmonie » deux techniques d'essence différente et même opposée, l'*harmonie* proprement dite et la *polyphonie*, la première de tendance *centralisatrice*, la seconde de tendance *décentralisatrice*, mais toutes deux dominées par l'harmonie, et se confondant dans la pratique.

A) L'Harmonie.

L'harmonie consiste dans la combinaison de sons de hauteur différente en des ensembles simultanés, dits accords, dont les enchaînements obéissent à certaines lois.

L'harmonie, comme la mélodie, est donc basée sur les intervalles, mais ces derniers étant simultanés au lieu d'être successifs. De là toutefois, entre la mélodie et l'harmonie, une étroite corrélation. Nombre d'accords, brisés, fournissent une

riche matière mélodique. On a observé que le récitatif de Carissimi est fréquemment basé sur la triade (1) brisée. On sait quel parti Wagner a tiré d'un même accord dans les thèmes du Glaive, de l'Or, etc. Inversement, nombre de types mélodiques pourraient se condenser en accords.

L'élément fondamental de la mélodie est la *note*, celle de l'harmonie est l'*accord*. Cette fois, on ne considère plus la note isolément, mais par rapport aux autres notes entendues simultanément, *en fonction* de ces dernières. C'est pourquoi une fausse note, dans l'exécution musicale, est plus désastreuse lorsque la note défigurée assume une fonction harmonique, car, dans ce cas, l'altération s'étend à tout l'accord dont elle fait partie. Deux notes seules ne suffisent pas à constituer un accord; elles ne forment qu'un *intervalle*, élément constitutif de l'accord. La tierce *la-do* isolée est dépourvue de signification, nous ne savons si nous devons l'entendre comme base de l'accord de *la* mineur ou comme sommet de celui de *fa* majeur.

D'autre part, et bien que les notes de l'accord dépendent l'une de l'autre, chacune garde son attraction propre.

La dépendance réciproque des notes simultanées de l'accord fait son *unité* et sépare l'accord de la simple discordance; l'ensemble de leurs attractions détermine la *tendance résolutive* de l'accord.

Mais l'accord lui-même, isolé, reste douteux. Comme pour la note isolée de la mélodie, son caractère se modifie suivant le contexte. Dans , le premier accord, que nous avions d'abord considéré comme une consonance, nous apparait, après avoir entendu le second et par rapport à ce dernier, comme une appogiature dissonante.

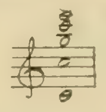
Enfin, si l'harmonie, comme on va le voir, précise la tonalité, elle a elle-même besoin du centre tonal pour être compréhensible. Isolé, le premier des deux accords ci-dessus reste énigmatique, il peut être celui du 1er degré de *mi* ou du 4e de

(1) Nous adoptons, au lieu de l'expression usuelle « accord parfait », l'heureux néologisme *triade* proposé par Gevaert.

si mineurs, du 3e d'*ut*, du 6e de *sol* ou du 2e de *ré* majeurs. Les accords dissonants sont plus précis, mais ils impliquent une suite, ou un antécédent, de même que les agrégats variés de l'harmonie figurée.

L'harmonie, comme le mode sur lequel elle se base, a son fondement dans le phénomène acoustique. C'est dire que ses principes essentiels sont immuables comme les lois de la nature elle-même, indépendants comme elles des caprices de la mode et du temps (1).

Les raffinements de l'art contemporain, pas plus que les audaces géniales d'un J.-S. Bach, n'empêchent pas de constater qu'en dernière analyse il n'existe qu'un seul accord qui nous satisfasse entièrement, sur lequel notre sentiment trouve à se reposer, c'est la triade majeure ou mineure à sa première position, unissant en une seule expression la quinte, ou « consonance absolue », et la tierce, « consonance relative, donnant une âme à la première » (Gevaert). C'est de cet accord que tout part et c'est à lui que tout tend ; les autres n'ont de signification que par la direction qu'ils prennent par rapport à lui ; on pourrait dire qu'ils sont tous des figurations plus ou moins éloignées de cet accord fondamental. Au complet, brisé ou partiellement sous-entendu, il termine régulièrement une œuvre ; les exceptions tirent leur effet de leur excentricité même.
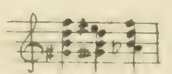
Cette prééminence s'explique notamment par ce fait que *les deux notes supérieures de la triade majeure se combinent avec les principaux harmoniques du son fondamental.* Cette disposition de l'accord :  ne sonne si favorablement que parce que chacun des sons supérieurs s'y trouve renforcé par les harmoniques 2 à 6 du son 1 fondamental.

On pourrait objecter que la tierce et la quinte de la triade

(1) C'est ce qui conduit Lamennais *(L'Art et le Beau)* à considérer l'harmonie comme représentant le monde inférieur des phénomènes, les êtres et leurs rapports nécessaires, la mélodie, elle, représentant « le monde spirituel par essence » : — distinction spécieuse, la mélodie, elle aussi, obéissant à des lois internes.

apportant également leur système d'harmoniques (par exemple, pour MI : *mi*, *si*, *mi*, *sol* ♯, *si*), ceux-ci devraient jeter la perturbation dans l'ensemble. Il faut admettre que, par un phénomène d'inhibition, l'oreille, sollicitée en première ligne par la fondamentale de l'accord, fait abstraction de la résonance harmonique des autres sons. C'est sans aucun doute pour le même motif que le redoublement, le triplement même du son fondamental, voilant par le renforcement de ses harmoniques les harmoniques perturbateurs des deux autres, est si conforme à notre sentiment, tandis qu'une seule intervention de la tierce suffit. La triade mineure, elle, entre en conflit, par sa tierce, avec la série harmonique. Nous nous retrouvons en présence des doutes déjà formulés quant à l'origine de ce mode mystérieux. Nous référant à ce qui précède, nous voyons dans l'accord mineur une flexion, un amollissement du majeur.

Mais si l'harmonie est basée sur le phénomène naturel de la résonance harmonique, les intervalles produits par cette dernière sont ramenés par elle aux moyennes de notre système tempéré. Celui-ci est plus essentiel à l'harmonie qu'à la mélodie. Isolée, la mélodie pourrait sans inconvénient quitter ce système, s'incorporer le tiers ou le quart de ton ; mais son harmonisation deviendrait impraticable, notre harmonie étant basée sur l'identité des sons situés à douze quintes de distance.

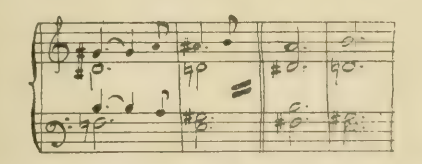
Les accords :  doivent être équisonants. C'est peut être l'harmonie qui a maintenu jusqu'à présent la musique européenne dans le cadre rigide des douze demi-tons.

On a soutenu que l'évolution de l'harmonie se poursuivait dans ce sens que des intervalles précédemment dissonants entraient les uns après les autres dans le domaine de la consonance. Présenté ainsi, le raisonnement n'est pas tout à fait exact. La tolérance croissante de l'oreille n'empêchera pas certains intervalles de satisfaire plus que d'autres le sens auditif. Les Grecs désignaient sous le nom de *symphonies* les octaves, les quintes et les quartes, dont les deux sons se confondent dans une seule impression sensorielle, et sous celui de *diaphonies* les tierces majeures et mineures, dont les deux

sons conservent leur individualité dans l'ensemble auditif. Mais « symphonies » et « diaphonies » ne signifient pas à proprement parler « consonance » et « dissonance ». Il est vrai que durant des siècles la tierce resta exclue des combinaisons de notre harmonie simultanée. Mais son insertion tardive dans la quinte vide fut une reconnaissance du caractère expressif plutôt que de la consonance de cet intervalle. Tout autre chose est de supposer que les seconde, septième et neuvième pourraient un jour être admises aux fonctions de consonances au même titre que l'octave et la quinte.

* * *

La distinction opérée plus haut entre les notes principales et les notes accessoires de la mélodie se représente dans l'harmonie. Mais tandis que dans la mélodie cette distinction est purement spéculative et n'intéresse que l'esthétique, les notes accessoires de l'harmonie représentent une branche importante de cette science, sous le nom de *retards*, *appogiatures*, *anticipations* et *notes de passage*, le tout composant l'*harmonie figurée*, par opposition à l'*harmonie réelle*. Les combinaisons sonores les plus compliquées de la musique moderne appartiennent à l'harmonie figurée et peuvent généralement se ramener à des schémas très simples. Les accords lancinants qui ouvrent le prélude de *Tristan* se réduisent simplement comme suit :



L'étude de l'harmonie pourrait être notablement simplifiée si nombre d'accords, au lieu d'être enseignés comme des entités réelles, étaient ainsi ramenés préalablement aux accords fondamentaux dont ils dérivent.

* * *

Les remarques qui précèdent s'appliquent à la musique moderne comme à la musique classique, pour autant qu'on

limite la première à Wagner, Franck et leur école, dont l'art reste classique dans son essence. Pas une harmonie de *Parsifal* ou de la Symphonie en *ré* mineur qui ne s'explique par les principes les plus élémentaires de la discipline harmonique. Il n'en est plus de même dans l'école impressionniste dont Debussy fut l'iniateur hardi. Ici, les fondements même de l'harmonie sont remis en question. Nous avons parlé de l'identification tonale, nécessaire à l'harmonie comme à la mélodie, ainsi que des tendances résolutives des accords, régissant leurs enchaînements. Debussy, lui, fait table rase de l'un comme de l'autre de ces principes. Par l'évitement de toute cadence franche, il arrive à créer ce « vague » tonal qui est une des marques distinctives de son art. De même, il fait abstraction des tendances résolutives des accords. Il ne s'agit plus seulement ici de cadence rompue ou de résolution retardée, mais d'un principe nouveau, consistant à mettre la dissonance sur le même pied que la consonance, à l'aborder sans préparation et à l'abandonner sans résolution. Ces nouveautés complètent chez Debussy le chavirement de nos conventions modales. L'enchaînement harmonique d'accords réels, altérés ou figurés, le jeu des tonalités dans la modulation, font place au paillon harmonique, au miroitement sonore que nous connaissons.

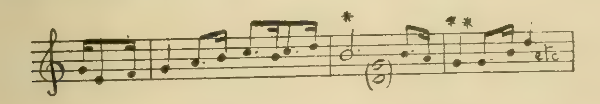
Ce que l'on vient de lire ne comporte d'ailleurs aucune idée de blâme. Un succès durable, dépassant les engouements de la mode, a ratifié cet art délicat et charmant d'où est sortie toute une école. Déjà même celle-ci est dépassée par des productions dont le style défie toute analyse, qui ne représentent plus de la musique dans le sens habituel du mot. Celle-ci combine des consonances et des dissonances, celles-là instaurent le règne de la discordance organisée. Nous ne pouvons nous attarder à l'analyse de ces procédés, bornons-nous à en signaler la radicale mais séduisante nouveauté.

*
* *

Nous avons dit que l'harmonie n'était pas un élément essentiel de la musique, que le rythme et la mélodie suffisent à former. Elle est un élément *explétif*, un complément si l'on veut,

de la mélodie, et n'est pas concevable isolément. C'est pourquoi le style musical caractérisé par une mélodie dominante et un accompagnement entièrement subordonné est dit « de la *monodie accompagnée* » : expression qui semble contradictoire, mais qui ne l'est pas en réalité, car la mélodie dominante seule possède ici une existence objective. Telles sont les mélodies accompagnées par les insignifiantes formules en accords brisés , dites, du nom de leur inventeur Domenico Alberti (1717-1760), « basses d'Alberti », qui remplacent dans l'école viennoise la riche polyphonie de Jean-Sébastien.

L'harmonie a pour effet de préciser la signification mélodique en fixant le sens modal et tonal. Reprenons l'exemple de l'hymne national belge déjà cité. Dans le fragment :



pour l'auditeur non prévenu, la modulation ne devient évidente qu'à partir du *sol* (**) de la dernière mesure : avec l'harmonisation, elle s'établit dès le *si* (*), grâce à l'accord de quarte et sixte, du 1er degré de *sol* majeur, qui accompagne cette note.

Toutefois, dans des mélodies de cette sorte, l'harmonie n'est pas indispensable en ce sens que le mouvement modulatoire se serait établi, rétrospectivement, par l'audition de la phrase entière. Il en est autrement quand le sens modal et tonal se dérobe derrière des altérations dont on ne sait si elles sont accidentelles ou si elles prononcent une modulation. Dans le cas précédent, l'harmonie n'était qu'utile : ici, elle est indispensable. Les remarques suivantes viendront à l'appui de ce qui précède.

A première vue, l'harmonie paraît devoir s'imposer particulièrement dans les systèmes musicaux caractérisés par l'abondance des modes, comme la musique grecque ou la musique arabe, pour fixer l'oreille sur le mode utilisé. Or, c'est le contraire qui est vrai. Ces systèmes sont essentiellement monodiques. Chez les Grecs, le mot « harmonie » ne signifiait pas une suite d'accords, il s'appliquait à la *succession* d'inter-

valles constituant le mode; on disait : l'*harmonie* dorienne, éolienne, etc. Pour l'Arabe, au témoignage de Villoteau, une composition harmonisée équivaut à la simultanéité discordante de morceaux différents. La raison est que les mélodies grecques, les mélodies arabes *ne modulent que peu; elles ne sont pas accidentées* dans le sens où nous entendons ce mot, leurs accidents rentrent dans les combinaisons modales, dont elles constituent de nouvelles variétés, comme dans les modes grecs chromatiques ou les modes arabes dérivés. L'harmonie leur est inutile, parce qu'elle n'a rien à y expliquer.

Bien plus, elle leur est funeste. Le charme de ces modes, leur richesse expressive, résident dans leur variété et leur imprécision. Le mode ne se dégage que peu à peu de la cantilène, par la répétition de ses degrés caractéristiques, les rappels de la tonique et de la dominante, pour ne se fixer entièrement qu'à la fin; les théoriciens ecclésiastiques ne sont même pas toujours d'accord sur la modalité de telles pièces. Mais *cette variété n'existe que dans la monodie*. L'harmonisation a pour effet de supprimer les fines distinctions de ces échelles modales, de les défigurer en les ramenant toutes au majeur ou au mineur modernes. Ainsi, le *si* ♮, 4e degré caractéristique du 5e ton d'église : gamme de *fa* sans altération (hypolydien antique) est traité comme une simple modulation à la dominante. Par le fait, le vieux mode se trouve ramené au majeur moderne (1).

---

(1) Sur la confusion de l'hypolydien et du majeur moderne, voir ci-dessus, pp. 45 à 47.

Ce ne sont pas là, pour le chant liturgique, les seuls inconvénients de l'harmonisation. Celle-ci lui enlève à la fois sa nécessaire impersonnalité, ainsi que cette heureuse simplicité qui, comme la saveur « simple » du pain, ne fatigue jamais. Aussi peut-on dire, avec Gevaert, que « le meilleur accompagnement du plain-chant ne vaut rien ». Faut-il ajouter que l'usage est singulièrement aggravé par les procédés d'accompagnement des organistes, qui sont parfois « au sommet de la hideur » (M. Emmanuel)? Encore l'improvisation excuse-t-elle bien des choses. Mais que penser des accompagnements machinés et publiés par M. P. Griespacher, chanoine de la cathédrale de Ratisbonne, professeur de contrepoint à l'École de musique religieuse de cette ville, la première d'Allemagne, une harmonisation « dramatique », avec des modulations forcenées, des chaînes d'accords de septièmes diminuées, des accords altérés (montrant d'ailleurs

Or — et c'est ici que nous voulions en venir, — l'harmonie naît précisément avec notre art mouvant, qui la rend nécessaire. Tandis que la cantilène liturgique s'efforçait de maintenir intact le vénérable et fragile héritage de l'art musical gréco-romain, que la musique orientale conservait ses multiples modes, la musique profane européenne, obéissant à des lois encore obscures, donnait naissance à notre majeur moderne. La composition d'art entrait dans la même voie, le chant d'église, seul, demeurant fidèle aux anciennes traditions, — d'ailleurs influencé lui-même par ce modernisme musical. Les modes antiques se condensaient dans le majeur et le mineur modernes. Le matériel modal s'était simplifié, mais, en revanche, la mélodie se hérissait d'altérations accidentelles, se compliquait de ces modulations où s'expriment, par opposition à l'immobilité contemplative de l'Oriental, l'agitation inquiète de l'Occidental moderne. Or, on constate un parallélisme entre ces quatre phénomènes : condensation modale, naissance du majeur moderne, extension du chromatisme et des modulations, développement de l'harmonie. Entre eux, on pressent une relation de cause à effet, sans que l'on puisse démêler exactement ce qui a commencé et ce qui a suivi. L'harmonie s'impose pour préciser le sens mélodique rendu douteux par le chromatisme et la modulation ; guidée par les lois de la résonance, elle favorise le développement d'un mode qui emprunte à cette dernière ses principaux échelons, — en l'espèce, le majeur moderne; en même temps, elle efface les limites distinctives qui séparaient les modes anciens, pour les verser tous dans les deux catégories du majeur ou du mineur modernes.

Une mélodie peut, certes, être harmonisée de différentes manières, comportant chacune une expression, tout au moins une nuance expressive différente. L'harmonie ne se borne donc

---

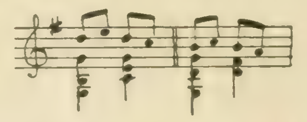
une parfaite méconnaissance du sens mélodique véritable), — tout cela prodigué avec le manque de mesure propre à l'Allemand? On ne conçoit pas que Rome reste indifférente devant ce vandalisme, après lequel il ne reste qu'à affubler l'officiant d'oripeaux de théâtre. — Un organiste français, M. Marc de Ranse, est également entré dans la voie de la dramatisation harmonique du plain-chant. Du moins, il y met la mesure et la discrétion françaises. Mais c'est le principe qui est condamnable.

pas à expliquer la mélodie, elle l'interprète. Mais ces interprétations sont plus ou moins plausibles, elles restent limitées comme celles que l'on peut donner d'un texte ; dans une leçon de solfège, il suffira d'harmoniser faussement la leçon à déchiffrer pour faire détonner l'élève le plus sûr de lui.

L'harmonie répond donc au besoin de *comprendre*. Des formules mélodiques très simples, des chansons populaires se passent d'harmonie précisément parce que, là, le sens est évident, que l'harmonie est « à fleur de mélodie », qu'elle *émane* de cette dernière. « Dès que l'art mélodique a conscience du rythme et de la tonalité (lisez : du *mode*), il renferme virtuellement la substance de l'harmonie (1). » Rameau remarque de même que nous entendons toute mélodie *harmoniquement* (il s'aventure jusqu'à dire que la mélodie est issue de l'harmonie). Considérons, dans ce simple motif emprunté d'un vieux trouvère (le rythme est douteux) :



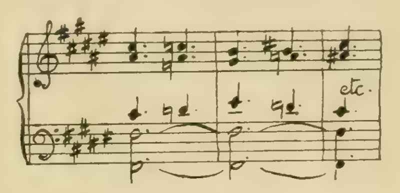
Il est évident pour toute personne musicienne que les deux *ré* de la première mesure, de même que les deux *si* de la troisième, ont chacun une fonction différente. Le premier *ré* et le premier *si* sont entendus comme des notes réelles, respectivement quinte et tierce de l'accord de tonique, le deuxième *ré* et le deuxième *si* comme des appogiatures de la note suivante :



A cette époque, cependant, l'harmonie ne s'exprimait pas. Elle est implicite dans cette mélodie très simple, dont le sens est évident. Mais la mélodie, comme il a été dit, se complique et, aussitôt, l'harmonisation devient utile. Avec la musique moderne, elle devient indispensable. Le plus grand nombre des mélodies d'aujourd'hui, avec leurs lignes capricieuses, leurs

(1) Beck, *Musique des troubadours.*

signes accidentels nombreux et leur tonalité fuyante, seraient incompréhensibles sans l'harmonie. Que deviendrait, sans elle, ce thème merveilleux du *Roi Arthus* (*) :

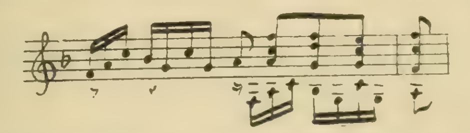


Aussi l'harmonie prend-elle peu à peu le pas sur le rythme, comme elle se substitue à la mélodie. Elle fournit à elle seule des motifs. Ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom de « mélodie » n'est souvent que le profil d'une suite harmonique.

On voit combien spécieuse est la distinction de l'esthétique ancienne entre la mélodie et l'harmonie. Soutenable à la rigueur au sujet de mélodies diatoniques, se suffisant à elles-mêmes, elle ne l'est plus avec l'art moderne, à la fois mélodique et harmonique.

B. La Polyphonie.

La polyphonie consiste dans la combinaison harmonieuse de mélodies indépendantes. Sa technique est le *contrepoint*. Un exemple typique du style polyphonique nous est offert par l'*imitation*. Celle-ci n'est pas une forme, mais un procédé, consistant dans la répétition à une certaine distance, sur le même degré ou à un certain intervalle, d'un thème donné :



L'imitation est l'élément essentiel de la fugue, dont il sera question plus loin.

Tandis que dans l'harmonie chaque note est considérée en

(*) Une erreur de copie a défiguré l'exemple suivant : à la main gauche, les 2[e] et 3[e] noires pointées doivent être lues respectivement *ré* ♮ et *mi* ♮.

fonction des autres notes composant l'accord, ici elle est considérée surtout *mélodiquement*, c'est-à-dire par rapport aux notes qui précèdent et à celles qui suivent dans la même partie.

L'essence de la polyphonie, par opposition à l'harmonie, réside dans l'indépendance réciproque des parties, consacrée par le « mouvement contraire ». Toutefois, cette indépendance n'est et ne peut être que relative; l'indépendance absolue conduirait à la cacophonie, qui est à la polyphonie ce que la discordance est à l'harmonie. La combinaison des diverses parties doit demeurer « harmonieuse », c'est-à-dire satisfaire aux lois fondamentales de l'harmonie. Ici comme ailleurs, la liberté d'une partie est limitée par celle de l'autre, elles doivent se faire de mutuelles concessions. De même que des sentiments divers ne peuvent s'harmoniser dans notre âme qu'à condition de n'être pas contradictoires, de même diverses idées musicales ne sont conciliables pour l'oreille que si elles tournent dans le même cercle tonal, modal et harmonique. L'indépendance réciproque absolue des parties comprendrait : indépendance tonale; modale; métrique; rythmique; mélodique. En fait, les deux dernières seules sont pratiquées de nos jours.

Un deuxième caractère de la polyphonie est l'importance équivalente des parties. Dans l'harmonie, la partie mélodique qui domine l'ensemble, les parties intérieures, la basse, fondement de l'édifice, remplissent des fonctions différentes, qui se traduisent dans leur allure respective. Dans la polyphonie, toutes les parties étant mélodiques, aucune, en principe, n'a la prépondérance sur les autres, la basse et les parties intérieures se meuvent aussi librement que les dessus et requièrent comme eux notre attention.

L'harmonie conservant la souveraineté sur la polyphonie, les deux confondent constamment leurs limites. L'harmonie figurée, avec ses anticipations, notes de passage, etc., est déjà de la polyphonie, comme la rencontre de plusieurs parties polyphoniques en un accord réalise de l'harmonie. La richesse harmonique de pièces écrites à deux parties par Bach résulte de ce que la plupart des notes de passage complètent des accords que nous reconstruisons, rétrospectivement, par synthèse :



Toutefois, le petit nombre des accords ainsi formés montre que l'intérêt n'est pas dans cette harmonie adventice, mais dans la marche des parties elles-mêmes. Au surplus, sauf les vieux maîtres antérieurs au XVII[e] siècle, aucun compositeur ne pratique un style à l'exclusion de l'autre. C'est seulement une question de plus ou de moins ; Bach, Händel sont plutôt des représentants du style polyphonique, les maîtres de l'école viennoise, ceux du style harmoniqne, ou de la « monodie accompagnée » : mais Bach et Händel ont écrit des mélodies accompagnées, comme Beethoven des fugues.

Le but de la polyphonie n'est pas, comme dans l'harmonie, de préciser tonalité et mode, mais de *combiner ;* elle est un élément surajouté, et non pas explétif. Néanmoins, elle précise, comme l'harmonie elle-même, le sens mélodique dans la mesure où, comme on vient de le voir, les combinaisons auxquelles elle donne naissance sont harmoniques, c'est-à-dire prennent figure d'accords brisés ou plaqués.

c. Origine de l'Harmonie et de la Polyphonie.

Cette question relève autant de l'esthétique que de l'histoire de la musique ; à ce titre, elle mérite d'être envisagée ici.

L'idée de faire entendre simultanément plusieurs notes ou plusieurs mélodies paraît de prime abord assez singulière ; on a vu qu'elle est entièrement étrangère à certaines races en possession de systèmes musicaux raffinés. Aussi en a-t-on recherché l'origine et la cause. On s'est demandé notamment auquel des deux principes revenait l'antériorité, en d'autres termes, si l'harmonie primitive, diluée en mélodies indépendantes, avait donné naissance à la polyphonie, ou si cette dernière, cristallisée en accords, avait créé l'harmonie. La question reste controversée. Les théoriciens de l'ancienne école admettent l'antériorité du principe harmonie. C'est sur cette hypothèse que se base le plan habituel des études théoriques,

qui débutent par l'harmonie, pour passer de là au contrepoint. De nos jours, une théorie nouvelle a surgi, on considère que c'est l'harmonie qui est née, elle, de la polyphonie. Cette dernière doctrine a eu, comme l'autre, sa répercussion dans l'enseignement de la composition, que l'on fait débuter dès lors par l'étude du contrepoint note contre note, tandis que dans l'harmonie elle-même on attache autant d'importance à la marche mélodique des parties qu'à l'enchaînement correct des accords.

A notre avis, le problème ne peut être tranché d'une manière absolue, la musique d'ensemble la plus primitive étant elle-même tantôt polyphonique, tantôt harmonique. Mais quant à son origine, nous pensons que toute musique d'ensemble a pour principe l'harmonie. C'est ce que nous allons essayer d'établir.

A la base de la musique d'ensemble se trouve l'unisson absolu, lequel représente, évidemment, de l'harmonie dans le sens le plus strict du mot. Cette harmonie se dissocie ensuite dans les pratiques très anciennes de l'organum naturel, de la pédale et de la variation simultanée.

La *pédale* n'est pas la plus importante, mais elle se constate un peu partout. C'est à elle que se ramène l'*ison* byzantin, qui fut également pratiqué chez nous sous le nom de *diaphonia basilica*. La pédale vocale a été constatée chez les indigènes de Sumatra. Le même procédé est appliqué sur les instruments populaires, d'origine très ancienne, du genre cornemuse, munis d'un ou deux bourdons tenant la tonique et la quinte, tandis que le tuyau principal donne la mélodie. Ces pédales continues ne sont autre chose qu'une harmonisation rudimentaire.

Sous le nom de *variation simultanée* on désigne une pratique singulière répandue en Extrême-Orient et à Java. Un même thème est exécuté simultanément par divers instruments, dans des mouvements et même à des intervalles différents : d'où une polyphonie étrange, des harmonies adventices aux combinaisons imprévues, mais non trop désagréables, à cause de l'absence de demi-tons propre au pentaphone (comme lorsqu'un enfant frappe au hasard sur les touches noires du piano). Le procédé est d'ailleurs bien connu. Ce qui l'est moins, c'est qu'il

est appliqué, par les mêmes peuples, à la musique européenne d'importation. On nous a signalé (1) avoir entendu à Rangoun (Birmanie), dans une famille indigène vivant à l'européenne, le célèbre *Largo* de Händel exécuté pour piano, deux violons et violoncelle, de la façon suivante. Le thème étant exécuté monodiquement (à un doigt) sur le piano, après quelques mesures un violon « entrait » à son tour, au hasard, puis le second violon, enfin le violoncelle, toujours avec le même motif.

Ce genre implique une conception et une audition nettement indépendantes des parties simultanées, c'est-à-dire de la polyphonie. Mais son origine paraît purement harmonique. On serait parti de l'unisson, diversifié peu à peu à cause des particularités techniques des divers instruments, de la fantaisie individuelle, etc. On aurait pris goût à ces variantes qui, intentionnellement pratiquées, auraient abouti aux écarts que nous venons de décrire. Telle est l'explication donnée par Stumpf (2). Elle est plausible et nous paraît documentée particulièrement par les chants populaires polyphoniques du Caucase qui ressortent, à toute évidence, du domaine de la variation simultanée (3). L'ornementation arbitraire des *cantori a liuto* et des transcripteurs au luth du xv[e] siècle aboutirent de même à la création de l'harmonie figurée.

Un raisonnement analogue pourrait s'appliquer à l'ancienne polyphonie européenne, où les écarts de la dissociation sonore restèrent toutefois limités par le principe supérieur de l'harmonie nécessaire des sons produits simultanément. Notre polyphonie, elle aussi, paraît remonter à une haute antiquité. Elle serait d'origine populaire et nordique et se stylise dans le canon. Un document célèbre, le canon dit de Fornsete, nous montre celui-ci en pleine floraison en Grande-Bretagne dès le xiii[e] siècle,

---

(1) Communication de Miss O. Miles, pianiste anglaise.

(2) Dans *Anfänge der Musik*, ouvrage écrit en partie d'après les Archives phonogrammiques de Berlin et les recherches de von Hornbostel. Stumpf donne à la variation simultanée le nom d'*hétérophonie*, d'après une pratique grecque assez obscure citée par Platon. Mais il met ce genre au compte de la polyphonie, dont l'harmonie, pour lui, n'est que le perfectionnement.

(3) Lineff, *A musical Tour in the Caucase*, dans les *Recueils de la Société internationale de musique*, tome xiii, p. 552.

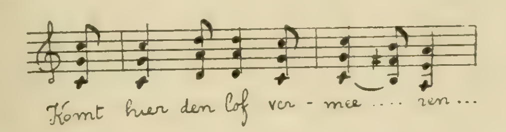
combiné avec une autre figure contrapontique, la basse obstinée, citée par Guy d'Arezzo comme une forme spéciale de l'organum. Aujourd'hui encore, le canon improvisé a été signalé dans les *jodler* suisses (1), parfois chantés canoniquement, dans le genre des « fugues » humoristiques des étudiants allemands, évoquées dans la *Damnation de Faust*. Dans toutes ces formes, nous croyons que l'on est parti également de l'unisson, accidentellement, puis intentionnellement diversifié, c'est-à-dire d'un principe harmonique.

Nous avons laissé pour la fin la forme la plus importante et assurément la plus ancienne de la dissociation sonore, celle dans laquelle on veut voir l'origine même de la polyphonie, l'*organum* naturel.

On sait que lorsque des hommes et des femmes, ou des hommes et des enfants, chantent à l'unisson, les seconds chantent en réalité à l'octave aiguë des premiers. Ceci n'est autre chose qu'une harmonie élémentaire, de l'harmonie dans l'*unité :* l'octave, en effet, ne constitue pas à proprement parler un accord, les deux sons se confondant l'un dans l'autre comme dans l'unisson. Mais il arrive que, pour certaines voix, l'octave est trop aiguë, la basse trop grave. Dans ce cas, elles s'arrêtent à mi-chemin et, tout naturellement, sur la quinte (de la basse, ou quarte grave de l'octave). La quinte est le premier intervalle hétérogène de la série harmonique, le plus simple après l'octave. Stumpf a établi que 40 à 60 % de sujets moyennement doués ressentent la quinte comme un unisson. Cet intervalle disparaît dans les jeux de mixture de l'orgue, où il se combine avec la basse. Le caractère naturel et spontané du chant à la quinte s'atteste par l'universalité de cette pratique. La légende antique dit que dans le bois sacré d'Apollon les arbres répétaient les mélodies du dieu, les rameaux inférieurs chantant le grave, les rameaux supérieurs l'octave, ceux du milieu la quinte intermédiaire. Le chant à la quinte et à l'octave est pratiqué par les races primitives de la Polynésie et un peu partout en Asie. Un

(1) Hornbostel, *Ueber die Volksmusik in den deutschen Alpenländern*, id. t. xi, p. 324.

missionnaire belge de la région des Ortos (Mongolie) note (1) que ses catéchumènes, hommes et femmes, chantent leurs cantiques à la quinte et à l'octave. On a relevé le parallélisme d'autres intervalles, comme la quarte (en Afrique), mais beaucoup plus rarement. Le chant à la quinte s'observe quelquefois chez nous. Il y est même stylisé. Le chant de pèlerinage de Sainte Amalberge, à Tamise (Flandre), s'exécute *intentionnellement* comme suit (2) :



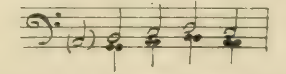
Dans ces divers cas, l'*intervalle de quinte n'est pas conçu comme un intervalle hétérogène, mais comme un unisson véritable*. Il a pour point de départ une illusion harmonique, née d'une *intention d'unité* comme dans l'unisson, — c'est-à-dire qu'il est de l'harmonie, non de la polyphonie (3).

Mais la pratique toute empirique que nous venons de décrire devient de la polyphonie à partir du moment où la théorie s'en

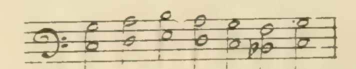
---

(1) Van Oost, *loc. cit.*

(2) Communication de M. J. Ryelandt, compositeur à Bruges.

(3) Le lecteur au courant de l'histoire de la musique se rappellera immédiatement un cas analogue d'illusion harmonique qui documente notre manière de voir. Il s'agit de l'origine du faux-bourdon du xiv[e] siècle. *En principe*, le thème du ténor était suivi parallèlement par deux autres parties chantant toutes deux à la tierce inférieure : 
Mais l'une de ces parties partant de l'octave, et l'autre de la quinte supérieure de la note voulue, le résultat était, *en réalité* : 
Cette conception de l'unisson dans le chant à la quinte, ou celle de la tierce dans le chant à la tierce et sixte, est naturellement toute subjective et limitée aux exécutants seulement, l'auditeur ne pouvant admettre que ce qu'il entend.
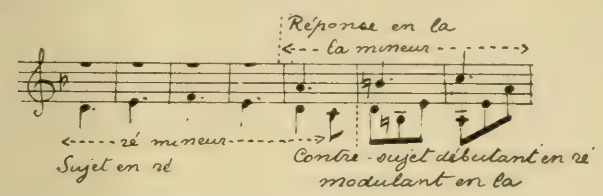
empare. C'est au IXe siècle qu'on la trouve codifiée sous le nom d'*organum* :
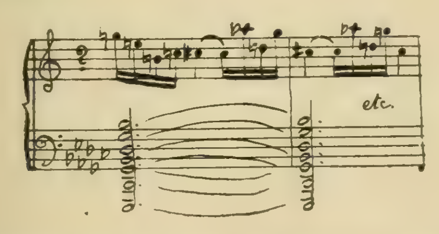


Or, la théorie ne pouvait manquer de reconnaître l'hétérogénéité réelle de ce soi-disant unisson, dans lequel elle distingue, elle, deux lignes mélodiques, deux tonalités, deux toniques. L'instinct du chanteur primitif ou populaire dut le conduire à la même découverte dès le moment où il se mit à pratiquer par tradition et par goût ce que le hasard lui avait enseigné. L'organum des quintes et quartes parallèles, conçu de la sorte, réalise de la polyphonie sous sa forme la plus absolue, celle de la polytonalité. La quinte n'est plus ressentie ici comme un intervalle de tonalité homogène, composé par exemple d'un premier et d'un cinquième degré, mais comme *la coïncidence de deux premiers degrés situés à la quinte l'un de l'autre ; ut-sol* ne sont pas premier et cinquième degrés d'*ut*, mais, respectivement, premiers degrés d'une gamme d'*ut* et d'une gamme de *sol*.

Mais cette conception se révèle aussitôt comme insoutenable. L'harmonie réclame ses droits et prétend contrôler la polyphonie. Elle exige l'unité, dont la condition essentielle est l'unité tonale. La première concession fut l'unisson final, ramenant les diverses parties à une base tonale unique (chose étonnante, ce détail se manifeste déjà dans des organums rudimentaires de primitifs). Puis, le principe unitaire s'étendit à l'ensemble de la composition. Les quintes une fois conçues comme des intervalles homogènes, appartenant à une seule tonalité, la vacuité de cet intervalle apparut ; la tierce (suggérée d'ailleurs par la résonance harmonique des voix chantant à l'octave et à la quinte de la fondamentale) s'y inséra d'elle-même pour lui donner la vie. La polytonalité persiste dans l'école du contrepoint franco-néerlandais où les diverses voix, individualisées dans la notation même par leurs clefs différentes, conçoivent chanter chacune dans leur tonalité respective. Elle survit même dans la fugue, dont elle dénote l'origine vocale.

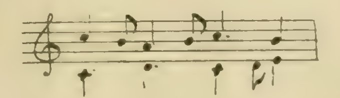
L'entrée de la réponse à la quinte donne réellement le sentiment fugitif de la dissociation tonale :



La 5e mesure est la région commune des deux tonalités. Mais aussitôt, la réponse attire le contre-sujet dans son cercle tonal et la tonalité primitive s'évanouit dans la modulation. On ne retrouve plus aujourd'hui ces effets que sporadiquement, dans les bizarreries harmoniques d'un Strauss faisant passer, sur un accord de *sol* ♭, une série de thèmes dans d'autres tonalités *(Une vie de héros)* :



La polyphonie, en tant que polytonalité, avait vécu ; par contre, elle s'était développée dans la *polymétrie*, la *polyrythmie* et la *polymélodie*. La reproduction d'un même thème à la quinte, note contre note, comme dans l'organum, combinait bien deux tonalités, mais non deux mesures, deux rythmes, deux mélodies différentes. La quinte une fois conçue comme intervalle homogène, la monstruosité de ce parallélisme sauta aux yeux et le mouvement contraire devint un précepte aussi rigoureux qu'antérieurement celui du parallélisme. Le *déchant*, avec son mouvement contraire et ses notes de passage, montre à la fois de la *polymélodie* et de la *polyrythmie* :



La polymélodie trouva son application la plus absolue dans le *motet*, — combinaison horrifique de mélodies différentes, avec textes différents, dans laquelle il suffisait que deux parties sur trois ou quatre consonnassent entre elles. Les « frottements » intolérables résultant de cette théorie laissent des traces dans les ouvrages des premiers maîtres néerlandais, mais s'atténuent au fur et à mesure que l'harmonie triomphe, pour reparaître dans les bizarreries géniales des derniers quatuors de Beethoven et dans les ouvrages les plus récents. On a vu enfin, plus haut, comment l'école du contrepoint néerlandais pratiquait une véritable *polymétrie*.

La fin du XVIe siècle marque l'écroulement de l'école contrapontique et le brusque épanouissement du style purement harmonique de la mélodie accompagnée dans la cantate, l'oratorio, la suite, la sonate. Mais la polyphonie ne disparaît pas entièrement et subsiste dans les formes dites de style « sévère », comme la fugue. On la retrouve chez les vieux maîtres d'orgue allemands, auxquels elle doit une nouvelle et merveilleuse efflorescence. Elle disparaît de nouveau avec l'école viennoise, mais revit avec Wagner et Franck, pour être poussée jusqu'à la puérilité chez Strauss et Mahler, lesquels font songer à ces anciens imagiers qui, par horreur du vide, remplissaient de figures les moindres surfaces de leurs compositions.

Aujourd'hui, on ne conçoit plus une œuvre de musique sérieuse qui ne serait pas écrite dans ce style, et le procédé de Lully, confiant à ses secrétaires la rédaction des parties intérieures, nous paraît médiocrement estimable. Mais notre polyphonie, sauf exceptions, reste limitée à la polymélodie et à la polyrythmie. Durant tout ce développement, en effet, l'harmonie n'a plus cessé d'exercer sur la polyphonie un contrôle de plus en plus rigoureux, de dominer la composition musicale jusqu'à y acquérir une importance prépondérante. La polyphonie elle même finit par ne plus être que de l'harmonie figurée, de l'harmonie mise en mouvement.

Résumons ce qui précède. Les premières musiques à plusieurs parties simultanées représentent, suivant le cas, de la polyphonie ou de l'harmonie. Les mélanges fortuits résultant de la

variation simultanée, ainsi que le canon, relèvent de la polyphonie. La pédale vocale ou instrumentale, ainsi que l'organum naturel résultant d'une intention d'unisson non réalisée, sont de l'harmonie. L'organum aboutit à la polyphonie par la différenciation progressive des parties. Mais ces divers genres, indistinctement, sont d'origine harmonique. La variation simultanée comme l'organum partent de l'unisson, l'harmonie par excellence.

D. L'Expression harmonique.

Nos observations antérieures sur la tolérance de l'oreille s'appliquent également ici. Des intervalles plus ou moins douteux ne sont pas pour nous effaroucher. Nous les ramenons d'instinct à leur intonation réelle. Nous entendons ce que nous voulons entendre (1).

Certains intervalles, pris isolément, donnent une impression d'instabilité. C'est le cas de la quarte, qui nous apparaît comme un renversement de la quinte (naguère, il était même interdit de l'utiliser comme base, dans l'accord de 6 4), et celui de la tierce mineure, qui fait désirer la tierce majeure, seule apte à la compléter, soit par-dessous (triade majeure), soit par-dessus (triade mineure).

Notre conception de la consonance et de la dissonance répond à une nécessité intérieure. Nous tendons de toutes nos forces vers la première, n'admettant la seconde que quand nous y sommes obligés. Dans les cas douteux, nous penchons toujours vers la solution la plus simple. Dans la sixte augmentée *la ♭*-

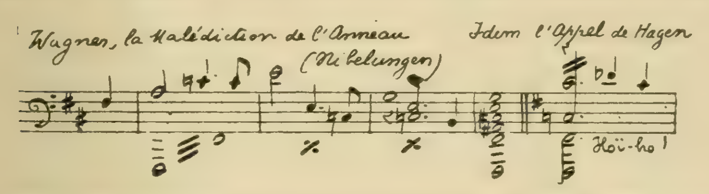
(1) Les « soufileries de précision » construites par Cavaillé-Coll permettent de faire entendre et de comparer entre eux des harmoniques justes. Soient par exemple les tierces mineures 5-6, 6-7 (en partant d'un son 1 *ut* : *mi-sol*, *sol-si ♭*) et les secondes majeures 7-8, 8-9, 9-10 (*si ♭-ut*, *ut-ré*, *ré-mi*). La seconde tierce mineure est plus grande que la première, les trois secondes majeures vont en diminuant de grandeur. Ces intervalles sont donc faux par rapport à notre système. Cependant, à l'audition, ces différences ne choquent nullement, l'oreille ramène les deux tierces et les trois secondes à deux types seulement, basés sur les distances moyennes du système tempéré.

fa ♯, nous entendons de préférence la septième mineure *la* ♭-*sol* ♭, c'est-à-dire une distance de deux quintes au lieu de dix ; dans *ut-ré* ♯, nous voulons entendre *ut-mi* ♭, trois quintes au lieu de neuf. L'intervalle dissonant par excellence est le demiton, diatonique (cinq quintes) ou chromatique (sept). Nous avons vu que les mélanges sonores du pentaphone n'offrent rien de désagréable, à cause de l'absence de demi-tons.

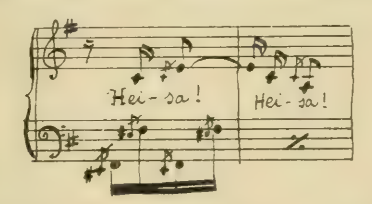
L'harmonie implique, comme nous l'avons expliqué, la conception unitaire de l'ensemble des sons simultanés. Celle-ci s'étend même aux accords altérés et à l'harmonie figurée, dans laquelle, éliminant les notes de passage, remplaçant les appogiatures par les notes réelles, nous reconstituons inconsciemment l'harmonie fondamentale. Nous entendons même harmoniquement la polyphonie, nous l'avons vu, dans la mesure où elle procède de l'harmonie. Ces diverses opérations sont, suivant le cas, d'ordre rétrospectif ou d'ordre anticipatif ; nous faisons la synthèse des sons entendus successivement, nous anticipons sur ce qui va suivre, et c'est ce qui nous permet d'accepter les heurts harmoniques les plus audacieux. Un intervalle tel que , isolé, nous irrite parce que la fonction réciproque de ces sons incompatibles nous échappe. Dans au contraire, tout s'explique ; nous percevons le *fa* ♮ comme note réelle, le *fa* ♯ comme une appogiature dont nous prévoyons la résolution sur le *sol*. C'est ce qui nous rend tolérables des conglomérats tels que : furieuse dissonance dans laquelle Beethoven fait entendre à la fois toutes les notes de la gamme mineure, mais dans laquelle nous discernons sans peine une dissonance et sa résolution super-

posées. L'effet des cadences rompues, résolutions évitées, enharmonies, etc., résulte précisément de leur inattendu.

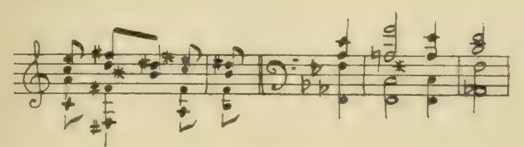
Les intervalles isolés, non groupés en accord, ont déjà leur expression. L'intervalle faux, grimaçant de quinte diminuée, pris comme base harmonique, exprime avec une énergie sans pareille la fausseté, l'hypocrisie, les sentiments haineux et bas :



Pierre Benoit base sur le même intervalle pris *dans le même ton* l'air entier de l'Esprit railleur (le Démon) dans son oratorio la *Guerre*, — page admirable que Beethoven eût pu signer :
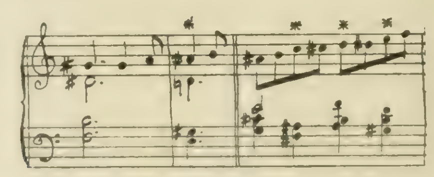


Rameau constate déjà que chaque accord, chaque suite d'accords ont leur sentiment particulier, — ce qui suffit à réfuter l'opinion d'après laquelle l'harmonie ne serait que pure science. Les maîtres ont su tirer des effets particuliers de ce que l'on considérait de leur temps comme des incorrections inadmissibles, quintes parallèles et fausses relations (répartition d'une note et de son altération chromatique entre deux voix différentes) ; — se rappeler, à ce propos, la succession expressive du *ré* ♮ de l'alto et du *ré* ♯ du soprano à la fin du premier chœur de la *Passion selon Saint-Mathieu* et, dans le chœur des Pèlerins de *Tannhäuser*, l'effet mordant du *la* ♭ des basses après le *la* ♮ des seconds ténors :



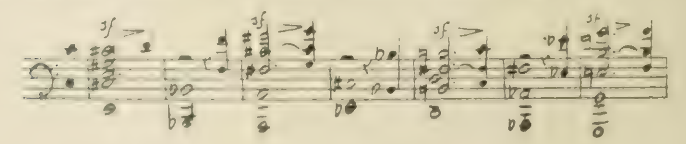
La mission historique d'un Monteverde a consisté surtout à découvrir et à utiliser le sens expressif de la dissonance, considérée avant lui comme un simple accident harmonique.

L'expression harmonique évolue dans le sens de la complication et du raffinement, avec une extrême rapidité. L'accord « catastrophique » de 7e diminuée, si abondant dans les *Nibelungen*, aujourd'hui désuet, a pour cette raison presque disparu de *Parsifal*. Cependant, l'harmonie, pour être expressive, n'a pas besoin d'être compliquée. Dans les beaux lieder d'Hugo Wolf, une simple « crispation harmonique », aussitôt réprimée, marque puissamment le mot où se condense le sentiment du morceau.

Les exemples d'expression concordante à signaler ici rempliraient des volumes. Nous n'en citerons que quelques-uns. Chacun a pu constater le caractère si particulièrement lancinant, âpre et douloureux de la partition de *Tristan et Yseult*. Nulle part ailleurs, l'état de tension douloureuse des âmes travaillées par l'amour passionnel n'est évoqué d'une manière aussi saisissante. A l'analyse, on découvre que ce caractère procède surtout de l'application systématique d'une forme d'harmonie figurée assez peu usitée, le retard ou l'appogiature montants, rendue plus âpre, plus lancinante, par la prolongation insistante du retard lui-même :



Il suffira, pour s'en rendre compte, de rapprocher des harmonies tristanesques un passage de Mozart (finale de la symphonie « Jupiter ») reposant sur l'emploi des mêmes procédés. Si l'on modifie le rythme de Mozart en insistant, comme Wagner, sur la dissonance, le sentiment devient identique :



Une pédale de tonique, accompagnée ou non de sa dominante, maintenue à travers diverses vicissitudes harmoniques, donne une impression de largeur, d'étendue, de vaste et paisible horizon, comme la ligne de la mer sous l'amoncellement chaotique des nuées, ou de calme, de volonté inflexible et sereine ; — voir la péroraison du charme du Vendredi-Saint *(Parsifal)* et celle du chœur nº 3 du *Requiem* de Brahms. Elle évoque le calme, la rêverie. Cornelius a utilisé cet effet dans sa mélodie célèbre *Ein Ton* (Un son), écrite sur une seule note. L'évocation de souvenirs lointains par un récitatif sur la pédale de dominante (la pédale de dominante donne plus de liberté harmonique que celle de tonique), tandis que l'orchestre va son chemin, est devenue, depuis le songe de des Grieux : « En fermant les yeux », une des formules les plus pratiquées de Massenet. M. Souriau (*La Suggestion dans l'Art*) a signalé le caractère de rêverie que donne la pédale ininterrompue de tonique au simple thème de danse qu'est la Valse des Sylphes de la *Damnation de Faust* et il fait remarquer à ce propos combien le murmure uniforme que la brise tire des profondeurs des bois contribue à former l'atmosphère méditative de la forêt. Dante s'est souvenu de cette impression dans le *Paradis*, où le chœur des esprits célestes est soutenu par le *bordone* (pédale en bourdon) du bruissement des feuillages.

* * *

La polyphonie consistant dans la simultanéité de mélodies indépendantes, son expression correspond à ces mélodies elles-mêmes, dosée, pour chacune, d'après l'importance qu'elle occupe dans l'ensemble. Mais le fait de l'audition polyphonique mérite de nous arrêter un instant. Contrairement à l'audition harmonique, l'oreille s'efforce de dissocier cet ensemble pour suivre chacune des lignes mélodiques isolément. Les accords qui en résultent ne sont pas conçus comme entités harmoniques, mais comme des agrégats accidentels. C'est le genre d'audition que l'on a désigné justement sous le nom d'audition *horizontale*. Mais en réalité, celle-ci est toute relative. Il est plus difficile qu'on se l'imagine de suivre d'une manière effective plusieurs

idées musicales différentes. Un simple canon à deux parties permet de constater qu'en réalité notre attention ne se partage pas entre les deux parties, mais va rapidement de l'une à l'autre. Quand nous *voulons* les suivre simultanément, notre audition, fatalement, devient harmonique; elle n'est plus horizontale, mais verticale. De même, l'importance équivalente des parties, principe essentiel de la polyphonie, est toute théorique. Dans la symphonie, il est certain que la majorité des auditeurs n'entendent que la partie chantante. Un effort soutenu nous permet seul de suivre les parties intérieures, et il ne pouvait en être autrement même à l'époque où l'équivalence des parties était le principe même du style. L'attention se porte d'elle-même sur le *supérius*, comme, dans l'enchevêtrement des lignes architecturales, nous voyons surtout celle qui se profile sur le ciel. Il n'empêche qu'une polyphonie nourrie est devenue pour nous une nécessité. Pas au point de vue expressif, comme le rythme, la mélodie et l'harmonie. La polyphonie, considérée en elle-même, n'est que du métier. Rien de plus sec qu'un art où ses combinaisons ne semblent avoir d'autre but qu'elles-mêmes, comme chez Ockeghem ou Max Reger. Une composition peut être dépourvue de polyphonie et n'en être pas moins profondément expressive. Au sortir de l'ère du contrepoint, aucun artifice polyphonique n'eût pu soulever l'émotion produite par les simples cantilènes avec basse chiffrée de Caccini et de Peri. Suivant Händel, Gluck ne savait pas plus de contrepoint que son cuisinier. Et de fait, quoi de plus pauvre comme polyphonie qu'*Orphée*, *Armide* et les *Iphigénie*, — mais quoi de plus émouvant aussi ?

Le besoin que nous éprouvons de la polyphonie est plutôt d'ordre esthétique et relève de notre éducation musicale moderne. Le style de la monodie accompagnée ne nous suffit plus. Les classiques anciens, aujourd'hui remis en honneur, Wagner et Franck nous ont accoutumés à une écriture plus substantielle. Nous aimons sentir, sous la mélodie principale, le tissu vivant de la polyphonie, le tout composant un organisme dont le détail nous échappe, mais dont la palpitation animée se devine, comme la chair sous la peau dans un bon portrait.

Chapitre IV

La Forme.

L'art des sons, résultat d'éphémères vibrations aériennes, est souvent qualifié d' « immatériel » par rapport aux arts plastiques, qui établissent dans l'espace, en matériaux solides, des formes durables. C'est là, physiquement parlant, une erreur. La musique n'est pas moins « matérielle », au sens rigoureux du mot, que les autres arts, l'air, lui aussi, étant « matière ». Quoi qu'il en soit, les créations de l'art musical ont, comme un monument ou une statue, leur « forme ». La forme n'est pas, comme le rythme et la mélodie, un élément de la musique, mais elle est inséparable de ces derniers et son importance est multiple; c'est à ce titre qu'on lui consacre ici un examen particulier.

Le mot forme s'emploie parfois, en musique, pour désigner la ligne, ou coupe mélodique, résultant de la succession des intervalles. On oppose de la sorte la grande ligne des *allegros* de Mozart à la thématique alerte et courte de Haydn, l'ampleur mélodique de Mendelssohn au travail rhapsodique de Schumann.

La forme proprement dite répond, en musique, à plusieurs notions entre lesquelles il importe de distinguer. Elle s'applique, d'une manière générale, à l'ensemble d'une œuvre, à ses dimensions dans le temps, c'est-à-dire à sa durée, à l'harmonie, la cohésion de cet ensemble; on dit familièrement d'une œuvre qu'elle « tient » lorsque, dans toutes ses parties, elle montre une structure solide, qu'elle constitue un ensemble de telle nature qu'on ne puisse rien en distraire, ou rien y ajouter, sans compromettre l'unité de cet ensemble. On juge de la même manière, indépendamment du style et du genre, la forme d'un monument, d'une statue, etc.

La première condition est ici l'*unité*. Dans l'œuvre musicale, celle-ci est assurée tout d'abord par la *continuité* de l'action musicale, qualité correspondant à la cohérence dans les arts de l'espace. Elle l'est ensuite par une série d'autres unités

diversement combinées, unités métrique, rythmique, tonale, modale; enfin, et surtout, par l'unité mélodique, résidant dans la réapparition des mêmes motifs. Les mélodies les plus rudimentaires des primitifs consistent dans la répétition indéfinie du même dessin. A un stade plus avancé, le motif alterne avec un ou plusieurs autres, puis ces motifs sont élaborés, ou l'un d'entre eux, prenant le pas sur les autres, devient le centre mélodique ou le refrain. La centralisation mélodique règne dans la variation, la fugue, le rondo (répétition périodique de l'idée principale avec intercalation de motifs secondaires), la sonate, ainsi que dans le drame lyrique wagnérien, comparable à ce point de vue à une vaste symphonie sur des « thèmes conducteurs », avec placage de récits vocaux. La circulation d'un même thème dans la symphonie ou la musique de chambre, utilisée par Beethoven dans ses derniers ouvrages, systématisée par Franck et la jeune école française sous le nom de « style cyclique », est d'usage très ancien et se retrouve notamment dans le chant liturgique; toute la messe *de Angelis* (*in Festis duplicibus,* V) est traversée par cette formule tendre et caressante : *fa-sol-la-do-la-sol-fa*, fragment de l'échelle pentaphone.

Au sens concret du mot, la forme musicale comprend deux éléments différents que nous allons examiner successivement, le *plan* et la *structure*.

A. Plan de l'œuvre musicale.

Une composition bien faite repose, comme un livre bien ordonné, sur un plan déterminé. Dans le drame lyrique et, jusqu'à un certain point, dans le lied, le plan résulte simplement du texte; le poème symphonique suit le développement du programme. Mais la musique pure a ses formes propres, qu'elle a elle-même créées.

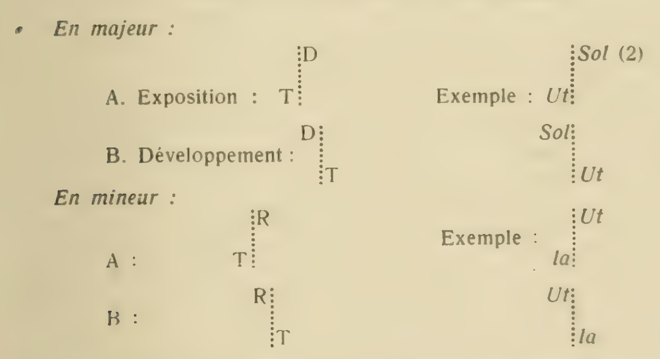
On distingue tout d'abord, ici, les formes dites « fixes », parce qu'elles répondent à des plans rigoureusement déterminés. Telles sont celles de la fugue et de la sonate, que nous allons décrire brièvement.

a) *La Sonate.* — L'histoire de la sonate, — dont le plan est aussi celui de la sonate en duo, du trio, du quatuor, etc., et de la

symphonie, — comprend deux étapes successives correspondant respectivement à la sonate *monothématique-binaire* et à la sonate *dithématique-ternaire*, ces deux expressions s'entendant de la forme du *premier allegro* seulement, dite *forme-sonate* (1).

La forme monothématique-binaire est celle de la sonate ancienne, pratiquée par les vieux sonatistes italiens, français et allemands jusques et y compris Jean-Sébastien. Elle-même provient de la *suite*, dont la sonate ancienne ne se distingue essentiellement que par la suppression des titres de danses qui composaient la suite et par la réduction du nombre des pièces. *Chaque* morceau de la suite et de la sonate ancienne ne comprend qu'un seul thème et se répartit en deux fragments de longueur équivalente dont, sauf exception, le plan modulatoire est le suivant. Le thème est exposé au début du fragment A, qui module de la tonique à la dominante, si le morceau est en majeur, ou au relatif majeur, si le morceau est en mineur ; le fragment B développe le même thème en redescendant de la dominante (ou du relatif majeur) à la tonique. D'où le schéma suivant (T = tonique ; D = dominante : R = relatif majeur) :

SUITE OU SONATE ANCIENNE



Chaque fragment fait l'objet d'une reprise.

(1) Ces expressions : *monothématique-binaire* et *dithématique-ternaire* furent imaginées par M. Vincent d'Indy (*Cours de composition musicale*), auquel nous les empruntons.

(2) Les noms de note avec majuscule indiquent les tonalités majeures, ceux avec minuscules, les tonalités mineures.

La sonate classique de l'école viennoise, régulièrement établie à partir de Philippe-Emmanuel Bach, est le développement naturel de la sonate ancienne. La modulation caractéristique du fragment A se prolonge en une sorte de palier tonal et donne ainsi naissance à un second thème, qui établit solidement la tonalité nouvelle. De *monothématique*, la sonate est devenue *dithématique*. Mais ce n'est pas tout. L'adjonction d'un second thème ayant donné au fragment A une importance disproportionnée par rapport au développement B, l'équilibre est rétabli au moyen d'un troisième fragment, une *réexposition* (C). Celui-ci ne diffère de A que par ce fait que le second thème, précédemment exposé à la dominante ou au relatif, revient cette fois, comme le premier thème, à la tonique. De *binaire*, la sonate est devenue *ternaire*. D'où ce nouveau schéma :

ALLEGRO DE SONATE DE L'ÉCOLE VIENNOISE

En majeur	*En mineur*
A. Exposition.	
1er thème, à la T. (ex. *Ut*).	1er thème, à la T. (ex. *la* min.).
Modulation à la D. (*Sol*).	Modulation au R. maj. (*Ut* maj.).
2e thème, à la D. (*Sol*).	2e thème, au R. maj. (*Ut* maj.).
Conclusion ; reprise.	Conclusion ; reprise.
B. Développement.	
Retour à la T. (*Ut*).	Retour à la T. (*la* min.).
A'. Réexposition.	
1er thème, à la T. (*Ut*).	1er thème, à la T. (*la* min.).
Conduit modulant, retour à la T. (*Ut*).	Conduit modulant, retour à la T. (*la* min.).
2e thème, à la T. (*Ut*).	2e thème, à la T. (*la* min.).
Conclusion.	Conclusion.
Coda.	Coda.

Ce plan, encore une fois, se limite à la première partie de la sonate nouvelle, dont les autres ne sont d'ailleurs que des variantes.

b) *La fugue.* — La fugue comprend, comme la sonate, deux thèmes, le *sujet* et le *contre-sujet* ; elle est donc, comme cette

dernière, une composition *dithématique*. Mais tandis que les deux thèmes successifs de la sonate sont de caractère nettement opposés, ceux de la fugue sont *géminés*, combinés l'un avec l'autre : ce qui implique, malgré toute la différenciation voulue, une unité tonale, modale, métrique, en un mot, une dépendance réciproque. En outre, la sonate offre, après l'exposition, un développement où rivalisent les deux thèmes. La fugue, au contraire, consiste en une série d'expositions diversement combinées et modulantes des deux thèmes géminés, expositions reliées par des conduits intercalaires désignés sous le nom de *divertissements*. De là résulte l'unité de caractère de la fugue, par opposition à la variété de la sonate moderne. Enfin, tandis que la sonate s'accommode également du style polyphonique et du style harmonique, la fugue ne prend vie que par le premier. Les thèmes passent de l'une à l'autre de ces parties d'importance équivalente, *fuient* de l'une à l'autre comme un gibier qui se cache. De là le nom de fugue, où l'on se place au point de vue du thème-gibier. La fugue est le perfectionnement du *ricercar* (= rechercher), en usage au XVIe siècle et au XVIIe siècle, lequel eut lui-même pour prototype une forme vocale imitative rudimentaire pratiquée au XIVe siècle, à Florence, sous le nom de *caccia* (= chasse). Les noms de *caccia* et de *ricercar* sont pris au point de vue du thème-chasseur.

L'important dans la fugue consiste dans le plan tonal, limité, comme nous venons de le dire, à des tonalités apparentées, soit par exemple, pour la fugue en majeur (T. = tonique; D. = dominante; SD. = sous-dominante; R. = relatif majeur ou mineur) : T.-D.-T. (ex. *Ut-Sol-Ut*); ou : T.-D.-T.-R. min.-T. *(Ut-Sol-Ut-la-Ut)*; ou : T.-D.-T.-R. min.-SD.-R. min.-D.-T. *(Ut-Sol-Ut-la-Fa-ré-Sol-Ut)*, etc.

Le *sujet*, « présenté » isolément à la T, est repris aussitôt après, dans une autre « voix », à la D, ce qui constitue la *réponse*. La première partie, elle, poursuit son chemin, et la figure juxtaposée de la sorte à la réponse constitue le *contre-sujet*. Ici, une remarque importante. La réponse doit garder une prépondérance marquée sur le contre-sujet, qui n'apparaît que comme une *coda* du sujet. Cette condition est remplie à la fois

par la thématique et par le jeu des tonalités. Dans la réponse, l'oreille est frappée à la fois par le rappel du thème qu'il vient d'entendre et par la tonalité impérieuse de la dominante qu'apporte cette réponse. D'autre part (et c'est ici le secret des maîtres), le contre-sujet semble souvent essayer de maintenir la T initiale et ne se laisser entraîner que tardivement à la D; de là ce caractère de *polytonalité*, propre à l'entrée de fugue, signalé plus haut (voir p. 109). Le thème ayant été exposé à la T, la réponse entre *ex abrupto*, à la cinquième mesure, à la D., produisant avec le contre-sujet l'effet d'un véritable antagonisme tonal. Ce contre-sujet, *coda* du sujet, semble ne moduler qu'à regret, et sa modulation ne se trouve pas consommée avant la sixième mesure.

Dans l'exemple choisi, la fugue se poursuit par l'entrée d'une troisième voix (au grave) exposant encore une fois le sujet à la D, tandis que le second (à l'aigu) poursuit logiquement son chemin avec le contre-sujet. D'habitude, cette troisième exposition a lieu à la T. Le divertissement qui suit emprunte ses éléments à l'un des thèmes précédemment exposés. Suivent de nouvelles expositions où le sujet, la réponse et le contre-sujet se combinent différemment, passant d'une voix à l'autre, à l'aigu, au grave et au médium, dans les tonalités étroitement apparentées notées plus haut, et dont l'alternance n'a d'autre but, en somme, que de confirmer la prépondérance de la tonalité principale.

Nous n'insisterons pas davantage sur le plan de la fugue, dont l'analyse détaillée nous entraînerait trop loin. Elle s'accommode d'ailleurs de nombreuses licences; sans même aller jusqu'à la fugue « tantôt libre, tantôt recherchée » de Beethoven (op. 133), Bach en a donné de nombreux exemples.

A côté des formes fixes, obligatoires, de la sonate et de la fugue, on distingue un certain nombre de formes libres dont la fréquence atteste le caractère naturel et spontané : elles sont comparables à certaines figures des arts graphiques, dites « astylistiques », parce qu'on les rencontre partout et à toutes les époques, le cercle, le carré, etc. Ces formes s'observent particulièrement dans les compositions homogènes, de dimen-

sions restreintes, comme la chanson, l'air, etc., et se distinguent entre elles par le nombre et la disposition des fragments.

Les formes étant comparables à des rythmes, celles dont il s'agit peuvent se ramener, comme les rythmes eux-mêmes, aux deux combinaisons fondamentales binaire et ternaire. Les premières consistent surtout dans la succession de deux fragments A, B, le premier modulant généralement à la dominante, le second retournant à la tonique. C'est, on l'a vu, le type de la sonate ancienne, c'est également celui de nombreuses chansons populaires, ainsi que des spécimens les plus simples du lied d'art chez Schubert, Schumann, etc. D'autres formes binaires montrent des multiples de la première, soit par répétition du premier groupe, dans le sens direct : A, B, A', B', ou dans le sens inverse : A, B, B', A', soit par une succession nouvelle : A, B, C, D, etc.

La forme ternaire, elle, peut se composer de trois fragments différents, A, B, C, mais elle résulte le plus souvent de la répétition d'un premier fragment, après un fragment intercalaire, généralement modulant, soit : A, B, A'. La forme ternaire est très répandue. On la trouve dans un certain nombre de chansons populaires, dans la division en strophe, anti-strophe et épode de l'ode antique, dans les deux strophes *(stollen)* suivies de l'envoi *(abgesang)* des *minnesinger* et des maîtres-chanteurs, dans le grand air d'opéra, dit à *da capo*, dans la sonate ternaire, dans la forme lied, qui représente le plus souvent le mouvement lent de la sonate viennoise.

De même que le rythme ternaire semble né d'une prolongation du temps accentué dans le binaire, la forme ternaire paraît dérivée le plus souvent d'une prolongation du mouvement modulatoire du fragment A de la forme binaire. On s'en est rendu compte dans l'évolution de la sonate.

Enfin, aux formes binaires et ternaires proprement dites viennent s'ajouter celles composées d'un nombre indéterminé de fragments différents ajoutés bout à bout : A, B, C, D, comme dans la variation.

* * *

Un facteur important de la forme musicale consiste dans la répétition de l'idée, par laquelle la musique se distingue de la

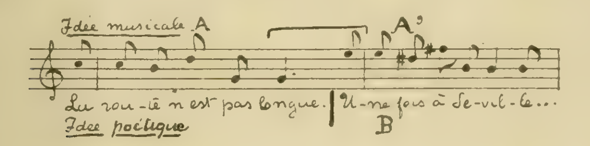
littérature pour se rapprocher de la symétrie architecturale. La répétition immédiate de chaque motif ou de chaque phrase : AA', BB', est une pratique universellement connue et assurément d'origine millénaire. Elle existe incontestablement dans les signaux (appel et réponse) de l'homme primitif. Les tautologies dont les psaumes foisonnent : « Eternel, fais-moi connaître tes voies, — enseigne-moi tes sentiers » (XXV, 4) font supposer des répétitions symétriques correspondantes de la phrase musicale. La même pratique se retrouve dans les répons du chant liturgique, dans les effets d'*écho*, si nombreux dans l'opéra italien, que Grétry se vante d'avoir introduits en France. Aux répétitions littérales se joignent les géminations de phrases qui, sans être identiques, se font pendant. Les groupes qui en résultent constituent de véritables rimes, croisées ou plates, suivant leur disposition. Parfois même, dans la musique vocale, on surprend une contradiction entre les rimes plates du vers et les rimes croisées de la mélodie, ou inversement. Il nous souvient d'avoir noté naguère, chez Grétry, un air qui présentait cette combinaison contradictoire, nettement apparente à l'audition :

Texte	*Mélodie*
A	A
B	A'
A'	B
B'	B'

Ici encore se manifeste cet antagonisme entre la poésie et le style mélodique indépendant dont nous avons parlé au sujet de la prosodie (voir pp. 27 à 29). Ce n'est plus seulement la prosodie qui est vicieuse, mais le sens lui-même qui est faussé lorsque deux idées différentes se trouvent associées dans la répétition du même dessin musical. Soit par exemple, dans *Carmen* (1) :

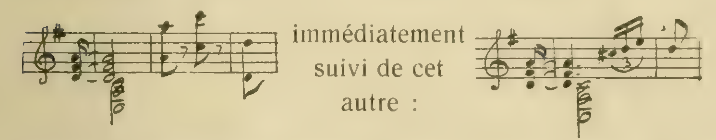
(1) Le hasard veut que, pour la seconde fois, Bizet se trouve cité ici dans un sens défavorable. Est-il nécessaire de dire que ces remarques ne diminuent en rien notre admiration pour ce maître, représentant éminent, très supérieur à Gounod, de l'opéra lyrique français ?

Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville.
La route n'est pas longue.
(Autre idée) : Une fois à Séville, etc.



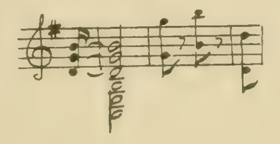
Abstraction faite de ces contradictions dans la musique vocale, la gémination symétrique des motifs offre un inconvénient plus grave, celui de la banalité. Combien de fois, en entendant un motif, ne prévoyons-nous pas la séquence qui va lui faire pendant, comme les candélabres d'une garniture de cheminée! Beethoven, si fécond en innovations morphologiques, réagit fréquemment contre ces tendances. C'est une de ces géniales anomalies qui occasionna le joyeux incident, relatif à la publication de la sonate op. 31, n° 1, qui nous est conté par Ries.

La fin de la première partie contient ce passage :



immédiatement suivi de cet autre :

L'éditeur, Nägeli, compositeur à ses heures, flaira là une lacune et entreprit de la combler, en intercalant entre les deux figures cette autre, complément *indispensable* de la première :



On juge de la colère de Beethoven lorsque, ayant prié Ries de lui lire au clavier les épreuves qui venaient d'arriver, il entendit cette malencontreuse ajoute. Incontinent, il fit dresser par Ries une copie rectifiée des deux premières sonates de l'op. 31, que l'éditeur Simrock, à Bonn, fut chargé de republier avec cette mention vengeresse : *édition très correcte.*

*
* *

B. Structure.

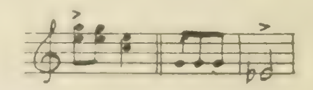
Celle-ci vise les divisions logiques de la pensée musicale. L'unité totale dont il a été question plus haut se décompose en une série d'autres unités plus petites, assimilables aux divisions du discours, avec lequel la musique a tant de points de contact. Les divers mouvements de la forme sonate sont comme les chapitres d'un même ouvrage. Une idée musicale est complète en soi, comme un alinéa. Comme lui, elle se subdivise en fragments indépendants, comme des phrases séparées par des points, ou plus ou moins dépendants l'un de l'autre, comme des membres de phrases reliés par des virgules ou des points et virgules. Ces analogies de la forme littéraire et de la forme musicale sont particulièrement apparentes dans la musique vocale, qui épouse nécessairement les divisions du texte.

Les délimitations de la pensée musicale peuvent d'ailleurs avoir une autre origine que la logique, elles peuvent s'inspirer des nécessités de la respiration dans le chant. Cette thèse pourrait être documentée par la brièveté relative de ces divisions, même dans la musique instrumentale pure.

Les subdivisions, variant avec le style musical lui-même, ne répondent à aucun principe régulier. Toutefois, l'importance de l'analyse musicale nous engage à fixer quelques points de repère.

L'analyse de la forme se base sur les éléments même de la musique, le rythme et la mélodie.

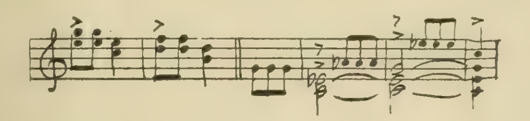
L'unité mélodique la plus simple est le *dessin musical*, consistant en un groupe de notes, harmonisées ou non, dominées par *un seul accent* principal, se confondant donc avec le *modèle* ou unité *rythmique* (voir pp. 2, 3) :



Souvent le motif, insécable en apparence, se décompose encore ultérieurement, le compositeur n'en retenant que

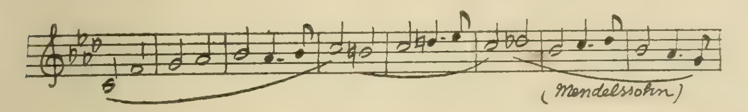
l'essentiel, ce que l'on a désigné, dans ce cas, sous le nom de *cellule* musicale.

La succession de deux ou de plusieurs dessins analogues donne des *dessins composés* ou *motifs* :

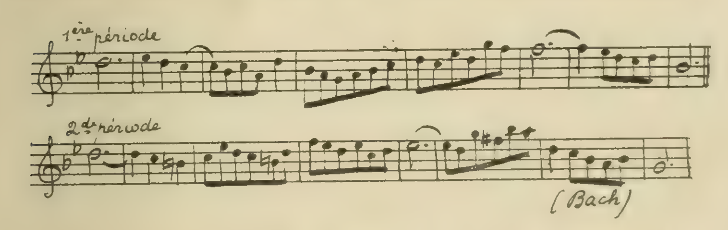


Le dessin, simple ou composé, correspond dans le discours à un ou plusieurs membres de phrases isolés par des virgules.

Une série de dessins, offrant un sens complet, *mais laissant prévoir une suite*, forment une *période* (limitée dans le discours par le point) :

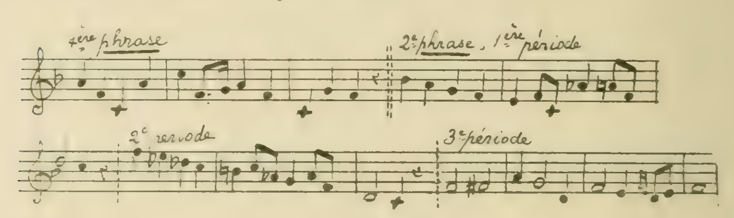


Enfin, plusieurs périodes, formant un tout *indépendant*, *se suffisant à lui-même*, constituent une *phrase* (point, alinéa) :

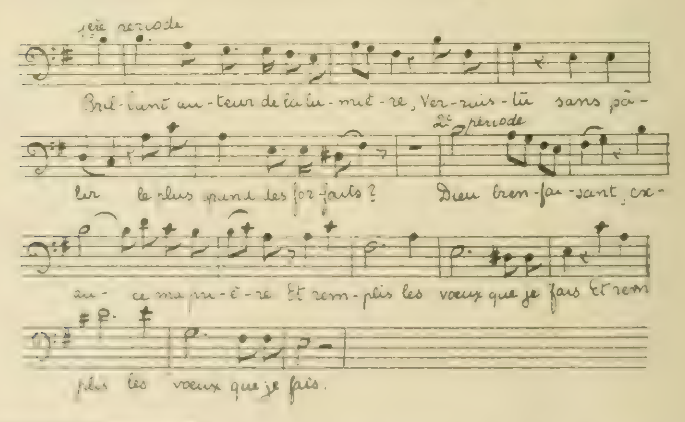


Comme il a été dit, il est difficile, et même oiseux, d'établir entre les dessins, motifs, périodes et phrases des catégories bien tranchées. Ces divisions ne s'appliquent plus à nombre de compositions d'aujourd'hui, dont l'amorphisme défie l'analyse. Ce que nous appelons « motif » ou « thème » dans le langage courant représente un plasma essentiellement variable, allant du dessin simple à la phrase proprement dite. La distinction la plus nette est encore celle qui sépare la période de la phrase. D'une manière générale, la phrase se termine sur la tonique, ou tout au moins sur la triade de tonique, la période se termine

sur une cadence rompue ou toute autre figure suspensive. Mais une période peut être entièrement indépendante et constituer elle-même une phrase. La mélodie de Brahms, *Ode saphique*, se compose de deux phrases seulement. La première comprend une seule période d'une magnifique ampleur, la deuxième, trois périodes, la chute tonale étant ainsi longuement retardée. Les phrases de cette ampleur sont rares.



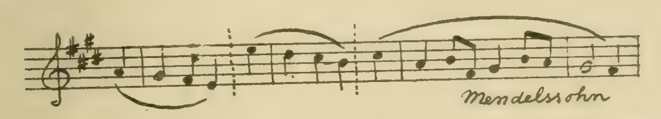
Envisageons maintenant la *limite* des motifs, périodes et phrases, habituellement indiquées par des liaisons (1), mais que l'on devrait pouvoir distinguer sans cet expédient. Dans la musique vocale, la forme du texte conditionne celle de la mélodie, qui s'approprie la ponctuation de la première. Ces divisions s'y établissent donc d'elles-mêmes. Soit cette phrase de deux périodes dans *Iphigénie en Aulide* :
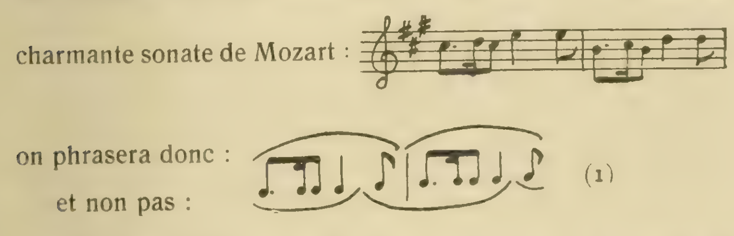


(1) Encore un terme ambigu. Les mêmes traits en arc de cercle indiquent [illegible] des liaisons, tantôt des tenues; dans le premier cas, ce sont des [illegible] dans le second des *ligatures*. Mais dans le langage courant on ne se sert que du premier terme, — d'où confusion.

De même, lorsque les fragments musicaux qui se succèdent offrent une contexture ou un sens nettement différent les uns des autres (suite d'accords après une phrase mélodique, motifs intercalaires modulants, pouvant être supprimés comme une parenthèse), ces éléments se délimitent sans difficulté. Des silences intercalaires dissipent également tous les doutes.

Mais ces délimitations (d'une si grande importance puisque le phrasé en dépend) ne sont pas toujours aussi claires. Tel est le cas lorsque des fragments mélodiques d'un caractère analogue se soudent sans solution de continuité l'un à l'autre. Mathys Lussy insiste avec raison sur le rôle indicateur que peut jouer ici l'anacrouse. Lorsque dans une série de dessins du même modèle le premier débute par une anacrouse, les suivants en ont généralement aussi. La limite des divers dessins s'établira en conséquence comme suit :



Inversement, l'absence d'anacrouse dans le premier dessin fait supposer que le suivant en manque également ; dans la



charmante sonate de Mozart :

on phrasera donc :

et non pas :

Dans un ensemble de parties simultanées, les divisions ne concordent pas toujours. Bien au contraire. Dans le style polyphonique, où les diverses phrases se chevauchent

(1) Ces observations ne sont pas aussi oiseuses qu'elles le paraissent. Nous avons soumis le dernier cas, à plusieurs reprises, aux élèves de notre cours du Conservatoire de Bruxelles et nous avons constaté chaque fois que sur un certain nombre d'élèves ayant déjà obtenu des distinctions dans les classes de piano de l'établissement, la moitié proposaient la solution fautive.

mutuellement, il est rare que les cadences coïncident. Ainsi de Bach, ainsi de Wagner dans le drame musical. Dans ce dernier, la partie vocale se répartit naturellement, suivant le texte, en phrases indépendantes conclusives. Dans la polyphonie orchestrale, au contraire, basée sur la « mélodie infinie », périodes et phrases se confondent, *aucune ne conclut*, mais s'articule à la suivante, et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'acte :
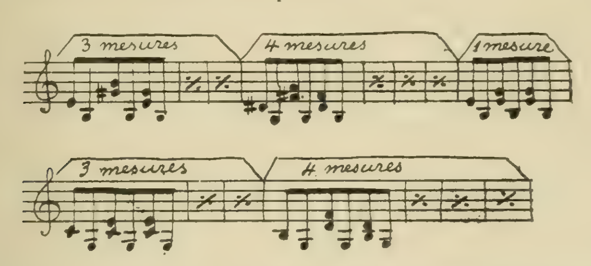
Cadence parfaite
à la voix.

Cadence rompue
à l'orchestre.

La périodicité de l'accentuation et la symétrie des figures, étudiées plus haut, aboutit à la régularité de la coupe. Ces diverses particularités s'engendrent l'une l'autre. Le musicien classique pense en périodes régulières, comme Hugo prosateur pense souvent en alexandrins. Malheureusement, cette régularité aboutit elle-même au principe néfaste de la *carrure*, ou division symétrique de la phrase en périodes régulières de quatre, huit, seize mesures, que l'on signale déjà dans les compositions polyphoniques du XIIIe siècle. Favorisée par l'invention de la barre de mesure, elle devient à partir du XVIIe siècle une obsession. On finit, chez les classiques viennois et les classiques romantiques, par ajouter au morceau une mesure de silence quand, d'aventure, le multiple sacramentel n'était pas atteint !
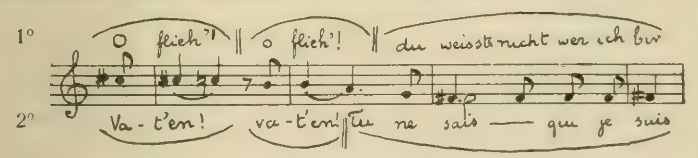
Aussi Schumann signale-t-il avec raison, comme une particularité digne de remarque, l'asymétrie de la phrase musicale chez Berlioz. Mais ici encore, Beethoven avait innové. On se souvient de l'enmêlement tumultueux des groupes de trois et de quatre mesures dans le *scherzo* de la *Neuvième*, spécifié par

les indications : *ritmo di tre battute,— di quatro battute* (chaque mesure équivalant à un *temps* rythmique). Wagner ne manqua pas de s'en souvenir pour produire l'impression de vie tumultueuse qui marque la fin du 1er acte de *Siegfried*. Mais la même variété métrique enrichit déjà l'*allegro*, si simple et si raffiné à fois, de la charmante sonate op. 79 :



La même qualité marque les fraîches productions de la muse populaire, en sa séduisante gaucherie. Ici, l'asymétrie est la règle. Aussi a-t-elle été stylisée par les maîtres dans leurs pastiches de musique populaire, Schumann dans les *Contes de fée*, Liszt dans le chœur des moissonneurs de la *Délivrance de Prométhée*.

Ajoutons, pour finir, que dans les traductions de musique vocale la structure est souvent défigurée par le déplacement des incises ; et le chanteur, tenu par le sens, ne peut faire autrement que de s'associer à ces déprédations :



1° Phrasé logique de l'original. Schumann, *La Sorcière*,
2° Phrasé fautif de la traduction. traduct. Wilder.

Aujourd'hui, nous assistons à l'emiettement général de la forme musicale, comme à l'abandon d'autres disciplines d'art. Tandis que naguère la mélodie non « formée » eût paru inconcevable, nous reconnaissons aujourd'hui que la mélodie peut exister en dehors de toute forme concrète et que le récitatif lui-même est mélodie. Le musicien moderne va aux

phrases irrégulières, comme le poète au vers libre et l'architecte aux façades asymétriques. Sous l'influence des néo-romantiques, on aboutit même à l'amorphisme absolu de l'œuvre musicale. Le style dramatique, amorphe par essence puisque l'action et ses péripéties y tiennent lieu de canevas, a débordé dans la symphonie, la musique de chambre et le lied. A la forme se substitue l'aménagement tonal et modal, auquel l'incessant mouvement modulatoire de la musique moderne donne une importance prépondérante. Maintenir une hiérarchie entre les tonalités enchaînées, les mettre « à leur plan », de manière à établir ce qu'on pourrait appeler la *perspective tonale*, est un art difficile, particulièrement enseigné par César Franck, qui lui donnait le nom caractéristique de « plan tonal ». Nous avons vu comment cet aspect nouveau de la forme musicale tend lui-même à disparaître avec la dissolution de l'harmonie dans l'école debussyste.

* * *

Jusqu'à quel point sommes-nous sensibles à la forme musicale? Kufferath pense qu'elle ne peut éveiller en nous une jouissance particulière, comme la forme plastique, parce qu'elle est elle-même une forme absolue, sans aucun emprunt aux réalités contingentes. Il est vrai qu'en musique, l'idée et la forme se confondent, que les deux notions sont inséparables. Mais cela ne nous empêche pas de jouir de la forme musicale. Une œuvre solidement construite et articulée, comme Saint-Saëns et Brahms surent en écrire, nous charme ou nous impose comme fait un bel édifice par sa ligne et par l'harmonie de ses proportions, tandis qu'une œuvre disproportionnée, amorphe, provoque une sensation de malaise. Ce n'est pas sans raison que la musique a été considérée comme une architecture sonore.

Mais de cette architecture fugace, de cette architecture dans le temps, dont les fondements, les murs, la voûte, etc., nous apparaissent successivement pour s'évanouir aussitôt, le plan réel nous échappe. Les rapprochements immédiats nous frappent, comme les répétitions de l'idée musicale, dont la disposition symétrique augmente le pouvoir fascinateur propre

à l'impression artistique. Il n'en est pas de même pour l'ensemble. La disposition symétrique que l'on a découverte dans le drame grec était peut-être sensible à l'auditoire dans la nudité de la monodie. Mais chez nous, elle disparaît sous la luxuriance du détail polyphonique. Soit par exemple la forme sonate. Dans celle-ci, seule l'entrée de la réexposition nous frappe à cause de son allure décidée et par le rappel d'une idée déjà entendue dans les mêmes conditions. Quant au plan tonal, à la réexposition tonale d'un deuxième thème précédemment exposé à la dominante, parmi les habitués les plus assidus de nos salles de concert, nous n'en avons jamais rencontré un seul qui s'en fût rendu compte. Quant à la fugue, l'auditeur non prévenu n'y discerne que les entrées alternatives du sujet et du contre-sujet. En résumé, seuls les rappels thématiques constituent pour l'auditeur non préparé l'unité de la forme fixe.

Cette observation peut s'étendre à toute œuvre musicale quelle qu'elle soit. Si nous sommes sensibles à sa ligne d'ensemble, à son effet de masse, les motifs seuls nous servent de points de repère. De là l'unité thématique générale de la composition musicale, où toute une gamme de sentiments s'exprime par la modification des mêmes figures fondamentales. De même que nous aimons réentendre plusieurs fois une œuvre pour la bien comprendre, nous nous plaisons à retrouver dans la trame musicale, parmi des idées nouvelles, une idée qui, nous étant déjà familière, procure une détente à notre attention. Tel est l'effet du *refrain* dans le rondo. L'usage non expliqué des reprises répond également à ce besoin de nous bien pénétrer des thèmes principaux, comme d'un « exposé des motifs ».

Indépendamment de la satisfaction esthétique qu'elle nous procure, indépendamment même du plan, la forme a son expression dans le jeu des thèmes qu'elle commande. Nous ne parlons pas de la fugue. Ici, le sujet et le contre-sujet, juxtaposés, sont forcément apparentés, et quant aux divertissements, ils ne jouent qu'un rôle accessoire ; la fugue est une composition *monochrome*, puisant sa raison d'être, non dans l'opposition thématique, mais dans l'affirmation de la tonalité, par le jeu des tonalités concentriques. Par contre, les deux thèmes de la forme-sonate, nettement différents l'un de l'autre, montrent

entre eux cette opposition dont le développement est l'argument fondamental de l'œuvre; Beethoven revient à diverses reprises sur cette idée en parlant des « deux principes, le suppliant et le résistant » *(das bittende und das widerstrebende Prinzip).* C'est ce qui fait de la forme-sonate un microcosme inépuisable.

Chapitre V

Le Timbre

Le timbre, ou couleur du son, est la qualité résultant du choix de l'organe sonore, soit vocal, soit instrumental (1).

Le timbre est conditionné par les harmoniques qui accompagnent le son principal. L'acoustique décompose un timbre comme le prisme décompose la lumière.

Le timbre n'est pas, au même titre que le rythme et la mélodie, un élément constitutif de l'œuvre musicale, mais simplement la qualité inséparable du *son produit.* A ce titre, la comparaison classique du timbre et de la couleur n'est pas d'une justesse rigoureuse. Un dessin existe sans la couleur, qu'il ne fait que suggérer, tandis que toute musique revêt nécessairement un timbre quelconque et n'est pas concevable sans lui. La comparaison du timbre et de la couleur n'est donc exacte que si l'on considère cette dernière comme un des aspects inséparables d'une réalité existante et non comme un élément essentiel des arts plastiques, qui peuvent s'en passer.

Le timbre constitue, pour les non-musiciens, la qualité la plus apparente du son. Sa perception est à la portée de tous, comme on distingue les couleurs d'un tableau sans s'occuper

(1) Le mot est souvent remplacé, dans ce sens, par celui de « sonorité », plus général et moins précis. Le mot *timbre* désigne encore, en musique, l'air connu sur lequel se chante une chanson nouvelle : le timbre *T'en souviens-tu*.

nécessairement du dessin qu'elles couvrent; l'art n'a rien à voir ici.

Mais en même temps, le timbre modifie profondément le caractère de la musique et intensifie son expression, dans la mesure où l'instrumentation est adéquate. C'est pourquoi nous ne devons pas nous étonner de la situation privilégiée faite parmi les autres virtuoses au chanteur, à la fois organe et interprète.

Les timbres ont leur caractère absolu, indépendamment de la musique elle-même. On distingue de même le timbre des différentes langues, l'italien éclatant, coloré, l'espagnol sombre, l'allemand rude et terne, le français tout en nuances délicates, indépendamment du sens des mots. Les caractères du timbre sont également indépendants des conventions que nous constaterons ailleurs. Le violoncelle est incontestablement pathétique, le cor élégiaque, la trompette énergique, le trombone solennel, le basson burlesque, la flûte calme et sereine; l'ophicléide – un timbre perdu – possède un caractère à la fois grotesque et fantastique qui n'appartient qu'à lui. Les anciens pratiquaient déjà l'identification des timbres avec les personnages : la cithare aux sons éthérés avec Apollon, l'*aulos* retentissant, énervant avec Dyonisos. Depuis Monteverde, le principe est fréquemment appliqué dans l'opéra et dans l'oratorio. Le timbre tendre, féminin de la clarinette fut fréquemment utilisé comme tel. C'est elle qui peint les premiers émois amoureux de Mathilde, de Manon et d'Eva. Berlioz spécifie davantage en signalant le caractère d'« amour héroïque » propre à la clarinette, qui semble évoquer « les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus » : c'est précisement dans ce sens, remarque Strauss, que Wagner confie à la clarinette le thème à la fois héroïque et tendre de Brunnhilde devenue femme :



Ces identifications s'étendent aux timbres vocaux. L'amoureux est très généralement un ténor; le père, le vieillard, le traître une basse, cela sans autre motif que le sentiment.

Des divers éléments de la musique, c'est le timbre qui suggère le plus de « photismes », comme l'indiquent les expressions usuelles de « coloration », « coloris », « palette orchestrale », etc. Pour beaucoup de personnes, les instruments à timbre éclatant, comme la trompette, suggèrent la vision du rouge, tandis que les instruments à timbre doux évoquent des teintes neutres.

L'effet des timbres orchestraux se modifie d'après leur juxtaposition, comme les couleurs réagissent l'une sur l'autre dans la nature ou dans un tableau. Ces combinaisons sont plus ou moins heureuses. Observez le mauvais effet que produit, associé à l'orchestre, le piano, dont le timbre se dilue mal ou disparaît dans l'ensemble instrumental, tandis qu'il est parfaitement à sa place dans les groupements restreints de la musique de chambre. Seule, l'habileté du chef d'orchestre peut atténuer le mal. On remarque aussi que le timbre conditionne dans une certaine mesure l'intensité sonore elle-même (1). L'énergie, la brutalité d'un timbre augmentent apparemment la force d'un son par rapport à ceux qui l'entourent. Strauss note qu'une trompette seule entrant subitement dans un ensemble de cordes produit un effet plus bruyant que la vaste nappe sonore d'un ensemble homogène de cuivres. Wagner, dans ses souvenirs, insiste sur la douceur de l'ensemble cuivré qu'il avait combiné pour la cérémonie du retour des cendres de Weber, et Saint-Saëns a pu écrire justement que « la moindre opérette fait plus de bruit que l'*Or du Rhin* ».

Enfin, l'analyse, la différenciation thématique et polyphonique sont facilitées par les timbres. Dans une fugue pour piano, l'interprète s'efforce, par la différence d'accentuation, de souligner les entrées du sujet, qui s'affirment d'elles mêmes dans une fugue d'orgue au moyen de la registration. De même, des

---

(1) Et non l'inverse, comme semble le croire M. d'Indy, qui rapporte à tort le timbre à la dynamique et formule cet axiome étrange : « Le timbre résulte de l'inertie des corps sonores. »

détails tels que le passage polytonal cité page 109 sont rendus moins scabreux par l'orchestration.

Le choix judicieux des timbres est donc un des éléments essentiels de l'art de composer. Il est hors de doute que, par un effet réflexe, ce choix, comme celui de la tonalité, exerce une action sur l'inspiration (1). La personnalité se manifeste dans l'orchestration comme dans les autres attributs de l'œuvre musicale. L'orchestration éclatante et robuste de Richard Wagner s'oppose aux merveilleux chatoiements sonores de la jeune école russe, comme aux transparences délicates de la jeune école française. Le romantisme wébérien s'exhale comme un soupir dans le cor d'*Obéron*. On critique l'orchestre grisâtre et opaque de Brahms sans songer qu'il répond exactement à la retenue effarouchée et à la mélancolie intime qui, avec la lourdeur germanique, caractérisent ce maître.

* * *

Il est intéressant d'observer l'évolution de l'art d'instrumenter.

Jusqu'au XVII[e] siècle, les instruments sont en petit nombre, de qualité médiocre et de capacité restreinte. L'art d'orchestrer est inexistant. Même les grands polyphonistes allemands du XVII[e] et du XVIII[e] siècle ne pratiquent encore que l'orchestration par groupes (bois, cordes, etc.) opposés les uns aux autres. Le traitement *individuel* des instruments, suivant leur caractère respectif, est ignoré. Des tentatives telles que celles de Monteverde ne se généralisent, n'entrent dans la pratique courante qu'avec l'école viennoise et ses précurseurs immédiats. Encore les cuivres et les bois restaient-ils très imparfaits; aux trompettes on ne pouvait guère confier que des parties de remplissage. Aussi faut-il considérer comme un véritable miracle l'orchestration de Beethoven, le découvreur de la

---

(1) Ceci sans parler du côté technique. Plus encore que dans le choix de la tonalité, le compositeur se trouve obligé de tenir compte des avantages et des défauts particuliers de l'instrument pour lequel il écrit ; c'est dans ce sens que l'on dit d'une œuvre qu'elle est « bien écrite pour l'instrument » et que l'on parle d'un style « pianistique » ou « violonistique ».

poésie du cor, pour ne citer que ce détail. L'adaptation des clefs du système Boehm aux bois et surtout celle des pistons aux cuivres devait étendre incommensurablement les capacités respectives de ces deux familles. Toutefois, le véritable créateur de l'orchestration moderne fut Hector Berlioz, dont Wagner ne fut que le disciple. Berlioz poussa à l'extrême l'individualisation des timbres et créa l'art d'en tirer, par synthèse, des effets inédits et surprenants. Depuis, la jeune école russe, la jeune école française ont réalisé dans ce domaine de nouveaux progrès et porté l'orchestration à un degré de raffinement qui ne saurait, semble-t-il, être dépassé.

Durant cette évolution, le goût musical se perfectionne, au point de vue de la beauté des timbres, avec la facture instrumentale elle-même. Les instruments qui satisfaisaient nos ancêtres sont devenus intolérables à nos oreilles. Le grêle cornet à bouquin, l'aigre hautbois d'autrefois exciteraient aujourd'hui l'hilarité; l'inexpressif et sec clavecin ne nous intéresse (qu'on ne s'y trompe pas) que comme un objet de curiosité; les pianos du temps de Mozart sont redevenus pour nous l' « instrument de chaudronnier » dont parlait Voltaire.

Les beaux instruments d'aujourd'hui ont fait naître une forme nouvelle de la jouissance auditive, ce que l'on pourrait appeler la « volupté du timbre ». Et celle-ci donne naissance à une conception nouvelle de l'orchestration. L'oreille est à ce point sollicitée par les délicates nuances des timbres modernes que l'orchestration, comme auparavant l'harmonie, tend à déplacer à son profit le centre de gravité de l'œuvre musicale. Elle n'est plus seulement un moyen, mais un but. Comme en peinture la « tache » tend à se substituer au dessin, les timbres et leurs combinaisons accaparent à leur profit l'attention et font parfois à eux seuls tout l'intérêt du morceau.

Ainsi conçu, l'art de l'orchestration ne s'adresse plus au sentiment, mais au sens. Il flatte la sensualité auditive de l'auditeur comme un assemblage heureux de couleurs réjouit l'œil, abstraction faite de ce qu'il représente, ou comme on écoute une belle voix en oubliant d'entendre les mots qu'elle articule. Le timbre a pris une valeur absolue, mais en abdiquant ses facultés expressives. C'est là, en un certain sens, un

recul. Telle dut être à peu près la conception du timbre instrumental à l'époque où, la facture commençant à se perfectionner, on commença d'apprécier la beauté intrinsèque des timbres, sans en discerner encore les propriétés expressives.

Comme conclusion et d'après ce que nous venons de voir, le timbre musical assume trois fonctions différentes : 1° comme revêtement nécessaire du son produit ; 2° comme élément de beauté absolue, abstraction faite de toute expression ; 3° comme moyen expressif.



DEUXIÈME PARTIE

LA CRÉATION MUSICALE

Chapitre I

Les Genres.

Les créations de l'art musical se répartissent en un certain nombre de genres, dont les principaux sont les suivants :

a) Musique vocale : La chanson, la romance, la mélodie, l'air, l'ariette et la cavatine, la cantate, l'oratorio, l'opéra et le drame lyrique, l'opéra-comique et l'opérette, la musique d'église avec ses sous-genres.

b) Musique instrumentale : La danse, la variation, la pièce de genre, la fugue, la sonate, les trios, quatuors, quintuors, etc., le concerto, la symphonie, le poème symphonique, le ballet, le mélodrame.

Ces genres se confondent quelque peu avec les formes analysées plus haut, lesquelles représentent des catégories plus larges ; ils rentrent aussi les uns dans les autres. Une même forme, comme celle de la sonate, peut s'étendre à différents genres, musique de chambre, symphonie, etc. ; la chanson, l'air, l'ariette, sont pratiquées isolément ou prennent place dans l'opéra, comme la danse, la variation, la fugue entrent éventuellement dans la symphonie.

La *chanson* est une pièce courte, de forme strophique, simple, le plus souvent à couplets, avec ou sans refrain et de caractère

généralement léger, munie d'un accompagnement entièrement subordonné, en accords ou en accords brisés. La *romance* (aujourd'hui délaissée) relève du même genre, mais dans le style sérieux et sentimental, et avec des dimensions un peu plus développées. La romance est remplacée aujourd'hui par la *mélodie*, mot dont la signification est assez élastique, car on l'applique également à des compositions de forme régulière comme celles de Duparc, ou à des pièces amorphes comme les *Chansons de Bilitis* de Debussy et les *Histoires naturelles* de Ravel. Pour désigner les premières, on se sert aussi de l'allemand *lied*, entré ainsi, on ne sait pourquoi, dans la terminologie musicale française (1). L'*air* est une composition monodique importante, caractérisée surtout par la forme tripartite A, B, A dont il a déjà été question, précédée et entrecoupée de récitatifs; l'*ariette* et la *cavatine* sont des diminutifs de la même forme, la première dans le genre léger. Le mot *cantata* fut d'abord (fin du XVI[e] siècle) un terme générique appliqué à toute pièce de musique vocale, comme celui de *sonata* désignait toute pièce instrumentale. Le genre se condensa ensuite en une sorte d'air composé de divers mouvements reliés par des récitatifs. Il atteignit sa forme définitive dans la *cantate d'église* immortalisée par Jean-Sébastien Bach, composition importante avec accompagnement d'orchestre, pour soli et chœurs alternant, mais toujours consacrée à l'expression d'une seule idée. Cette dernière particularité caractérise encore la cantate profane moderne, si discréditée par des compositions inaugurales ou commémoratives de mauvais aloi. Aujourd'hui, le nom de cantate est étendu erronément aux oratorios profanes de petites dimensions, tels que ceux du prix de Rome. L'*oratorio* proprement dit doit son nom aux oratoires où se tenaient les réunions organisées à Rome, à la fin du XVII[e] siècle, par saint

---

1 Dans l'allemand lui-même, ce mot revêt les acceptions les plus diverses. Originairement employé pour désigner certaines compositions de forme régulière des *minnesinger*, il passe à la chanson populaire, puis à la chanson d'art, pour être appliqué indifféremment aujourd'hui à des compositions strophiques comme celles de Brahms et de Hugo Wolf et aux pièces amorphes de Liszt, qui tiennent plus du récitatif d'opéra que de la mélodie.

Philippe de Néri. L'oratorio est une action musicale analogue à l'opéra, mais non représentée, le milieu et l'action elle-même étant évoqués par un personnage spécial, le *récitant (historicus)*. L'oratorio est généralement de caractère religieux, mais Händel, Haydn, Schumann, Benoit ont produit des chefs-d'œuvre dans le domaine de l'oratorio profane. L'*opéra* est une action musicale représentée. L'opéra proprement dit se distingue du drame lyrique en ce que, dans le premier, le texte est établi de manière à fournir des morceaux distincts, de forme traditionnelle, airs, ariosos, ariettes, romances, duos, trios, chœurs, etc. La musique y reste séparée du drame en ce sens qu'elle suit ses propres formes. Les vrais dramatistes s'efforcèrent constamment d'unifier ces éléments, mais le but ne fut véritablement atteint qu'à partir du moment où les formes se fusionnèrent dans le développement orchestral pour suivre pas à pas le texte, ce qui est le cas du *drame musical* ou *drame lyrique* wagnérien. L'*opéra-comique* se distingue de l'opéra par l'intercalation, entre les morceaux chantés, de parties dialoguées. Comme son nom l'indique, l'opéra-comique, succédané de l'*opera-buffa* du XVIII[e] siècle, est originairement de caractère comique, mais nombre d'ouvrages sérieux, *Fidélio*, *Joseph*, *Carmen*, ont été écrits dans la même forme, à laquelle devait également appartenir le drame grec. Au contraire, l'*opérette*, sorte de vaudeville avec chant, est comique par essence. L'*opéra-bouffe* représente la même forme dans le genre burlesque. Dans la *musique d'église*, enfin, on distingue la *messe en musique*, grande composition en quatre parties où s'illustra le génie des maîtres néerlandais, les *motets*, compositions de forme libre, en langue latine — qui n'ont rien à voir avec la forme polyphonique cultivée sous ce nom au moyen âge — et les *cantiques* en langue vulgaire, de forme libre également.

De toutes les formes de la musique instrumentale, la *danse* est sans aucun doute la plus ancienne et la source de presque toutes les autres. D'abord de forme libre, spontanée, peu à peu stylisée et diversifiée, elle donne naissance au riche répertoire chorégraphique de la Renaissance italienne et française, gaillarde, allemande, passemèse, courante, sarabande, gavotte,

bourrée, menuet, etc. Ces danses, les unes après les autres, tombèrent en désuétude; mais leurs formes, conservées, passèrent dans le domaine de la musique pure et constituèrent la *suite*, prototype de la sonate. La *variation* est une suite d'expositions différentes d'un même thème ; on qualifie plus particulièrement de *grande variation* celle, inaugurée par Beethoven, où le thème n'est pas seulement varié dans sa contexture, mais aussi dans son caractère ; c'est au genre de la variation que se rattache le *choral varié* et aussi le *choral figuré*, formes favorites des anciens maîtres de l'Allemagne du Nord, de Pachelbel à Bach. La *rhapsodie* consistait, chez les Grecs, dans des fragments réunis des grands poèmes épiques, récités par les « rhapsodes » avec soutien instrumental ; elle est devenue, chez nous, une fantaisie sur un ou plusieurs motifs de style populaire. Sous le nom de *pièces de genre* on réunit les compositions de dimensions restreintes et de titre ou d'intention programmatiques ou pittoresques, pour un ou deux instruments et particulièrement pour le clavier, telles que les *nocturne*, *prière*, *berceuse*, *barcarolle*, etc. ; si le nom est nouveau, la musique descriptive elle-même est ancienne comme la musique même ; elle fut particulièrement en honneur chez les clavecinistes anglais et français des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous avons décrit précédemment la *fugue*, sortie peu à peu du *ricercar* (XVIe siècle) et peut-être de la *caccia* (pièce vocale et instrumentale du XVIe siècle, à Florence) : les trois formes reposent sur le procédé de l'imitation. Nous avons également décrit la *sonate*, sortie de la suite ; la sonate ancienne, des vieux sonatistes italiens à Jean-Sébastien Bach, peut être considérée comme une suite réduite de danses stylisées et dépouillées de leurs titres, avec intercalation de mouvements lents. La sonate est écrite pour un ou pour deux instruments. Le *trio* (la *sonata a tre* italienne), le *quatuor*, etc., suivent la même forme. Il en est encore de même de la *symphonie*, sonate orchestrale dont l'origine est assez obscure et que l'on rattache à la fois à la sonate et à l'ouverture d'opéra, ou *sinfonia*, d'Al. Scarlatti, un mouvement lent entre deux mouvements vifs, qui se seraient détachés l'un de l'autre. A cette forme s'oppose celle de l'*ouverture à la française*, due à Lully : un mouvement

vif entre deux mouvements lents, qui fut adoptée en Allemagne comme prélude à la *suite d'orchestre*. Entre la suite d'orchestre et la symphonie se placent quelques formes secondaires, les *sérénades*, *divertissements*, *cassations*, qui tiennent à la fois de l'une et de l'autre et qui furent pratiquées dans la période intermédiaire entre les vieux classiques et les classiques de l'école viennoise, ainsi que par les fondateurs de cette dernière. L'*ouverture* moderne ne précède pas nécessairement une action dramatique, elle peut être également un morceau de concert de caractère programmatique, comme le poème symphonique, mais se conformant à une forme traditionnelle qui se rapproche de la forme-sonate. Le *concerto* est un morceau de virtuosité pour un instrument principal accompagné par l'orchestre; la forme est encore une fois celle de la symphonie. Le *poème symphonique*, une création de Franz Liszt, est la pièce de genre pour orchestre. Sa forme entièrement libre lui permet de suivre plus étroitement la notice programmatique inscrite par le compositeur en tête de l'ouvrage. Berlioz, musicien de traditions classiques, mais imbu de cette idée que la musique devait exprimer des idées ou des réalités concrètes, avait tenté, dans la *Symphonie fantastique*, la conciliation impossible de la forme-sonate avec le programme; Liszt, tirant de l'idée de Berlioz les dernières conséquences, renonça simplement à la forme et garda le programme. Le *ballet* est une action dramatique mimée et dansée, accompagnée par l'orchestre, sans chant. Ce genre, déjà pratiqué des Grecs, compte parmi les plus anciennes manifestations du théâtre musical en Europe. Le *mélodrame* est plus récent. Imaginé par J.-J. Rousseau (*Pygmalion*, 1772), bientôt imité par G. Benda, il combine le drame parlé et la musique, cette dernière accompagnant les parties saillantes de l'action dramatique. Dans les anciens mélodrames, la musique soutient la déclamation ou s'intercale entre les morceaux; les mélodrames modernes, comme l'*Arlésienne* de Bizet et *Bergliot* de Grieg, combinent les deux systèmes. Le mot de mélodrame désigne tantôt le genre lui-même, tantôt les fragments qui le composent.

Chapitre II

L'Idée musicale et son élaboration.

La combinaison harmonieuse des éléments de la musique constitue l'œuvre d'art musicale. L'art du compositeur consiste dans l'élaboration, le développement de l'idée, s'exprimant à l'aide de ces éléments (1).

Les deux principes d'invention et d'élaboration confondent jusqu'à un certain point leurs limites dans les laboratoires mystérieux de la pensée, mais leur union absolue n'existe que dans l'improvisation, art jadis considéré et dont le dernier représentant marquant fut, dit-on, Mendelssohn. Dans les conditions habituelles de la composition, l'idée, ou, si l'on veut, le thème, la mélodie, formés dans le subconscient, s'accompagnent, il est vrai, jusqu'à un certain point, de leur harmonisation, de leurs timbres, de leurs transformations futures, des développements dont ils sont susceptibles; tout cela est contenu dans l'idée comme la graine contient la plante, la fleur et le fruit. Mais tout cela doit prendre corps, être « rédigé », dans le traitement harmonique ou polyphonique, la disposition des accords, l'orchestration, etc. Ces opérations délicates et compliquées constituent le travail artistique proprement, l'*élaboration* de l'idée.

L'invention est fonction de l'inspiration, faculté supérieure, principe actif différant du principe mi-actif, mi-passif, de l'interprétation, qui s'assimile et recrée, et de la passiveté absolue de l'audition, qui s'assimile simplement. A un degré transcendant, l'inspiration caractérise le génie, dont le talent est la monnaie. Le don d'inspiration est inanalysable, incommunicable et inéducable. Sa distribution échappe à toute loi, notamment à celle qui prétend sélectionner l'homme comme on sélectionne des chevaux et des chiens, de grands génies ayant

(1) La musique est considérée ici comme *art* dans le sens concret du mot, comme produit de l'industrie ou du génie humain. Nous reservons pour un prochain ouvrage les questions plus abstraites de la nature, des propriétés, de l'objet de la musique.

logé dans des corps débiles et le « bel animal humain » étant généralement un médiocre.

L'inspiration est indépendante du vouloir de l'artiste. C'est ce que Schopenhauer a exprimé dans cet aphorisme d'une saisissante énergie : « En morale, la bonne volonté est tout ; en art, elle n'est rien. » La volonté, en effet, est un acte conscient. Or, M. Souriau fait justement remarquer que la création artistique est un acte *inconscient*, accompli dans un état d'hypnose où les idées *normales* (conscientes) s'effacent. Ceci est vrai surtout de la création musicale, qui est au premier chef affaire de sentiment et d'instinct. Le raisonnement n'intervient qu'au moment de l'élaboration. Les doutes, les scrupules qu'il suggère briseraient l'inspiration dans son élan, car « croire en soi-même est une nécessité de l'artiste » (Wagner). L'inspiration est aussi indépendante du degré de culture et, jusqu'à un certain point, du degré d'intelligence de l'artiste. « Les génies lisent peu, pratiquent beaucoup et se font d'eux-mêmes. » (Rivarol). Quand Fétis observe que depuis le xve siècle, l'Allemagne et l'*Angleterre* comptent nombre de musicologues éminents, tandis que la France n'a que des « musiciens ignorants ou des amateurs imbus de préjugés », on songe involontairement au contraste en sens inverse entre la production et la pratique musicale françaises et anglaises. L'intelligence et la culture communiquent, certes, à l'œuvre musicale un cachet de spiritualité qui supplée dans une certaine mesure à la médiocrité de l'invention. Elles facilitent à l'artiste le contrôle de son œuvre en augmentant son objectivité et en affinant son jugement, elles le préservent des fautes de goût et, dans certains genres, des erreurs, des lourdes bévues, des anachronismes. Mais des artistes d'une haute intelligence et d'une vaste culture sont parfois médiocrement inspirés. Liszt, un des esprits les plus brillants et les plus cultivés de l'histoire de la musique, déploie souvent un pathos exagéré, dissimulant mal l'indigence réelle de l'inspiration, — comme d'un homme qui, dépourvu d'élocution, supplée par une mimique désespérée aux mots qui lui échappent. Chez Berlioz, l'inspiration est très intermittente, des beautés merveilleuses surgissent, comme des ilôts, d'un brouillard d'idées banales ou vulgaires. Comme Cornélius,

Mahler et tant d'autres, il en reste souvent à une intention de nature philosophique ou littéraire, à laquelle aucune réalité musicale concrète n'est venu correspondre. Pour des artistes de cette trempe, la création musicale est une opération laborieuse, dont peu de chose compromet la réussite. Berlioz avouait ne pouvoir écrire en face des splendeurs de la nature. Pour l'artiste qui crée d'abondance, au contraire, tout, les émotions intérieures comme les réalités extérieures, les circonstances graves ou banales alimentent l'inspiration. Il voit les choses et les événements « en fonction de musique ». L'amour inspire à Schumann ses plus beaux chants, à Wagner le lyrisme incomparable de *Tristan;* le chant des oiseaux dans les bois d'Heiligenstadt, le pépiement de moineaux batailleurs dans les rues, les lumières de Vienne s'allumant les unes après les autres dans le lointain stimulent l'imagination puissante de Beethoven, qui exhale dans un rondo admirable sa colère d'avoir égaré un sou; Weber devant les cascades de Geroldstein, Wagner au milieu du cirque des montagnes de Zurich sentent leur imagination s'exalter (1).

Or, ces excitations sont d'ordre moral et non pas cérébral. La faculté d'inspiration qu'elles favorisent est fonction du sentiment et de l'instinct, non de l'intelligence. Les détails d'une œuvre d'art qui, à l'analyse, apparaissent comme choisis entre cent autres pour concourir à l'effet d'ensemble ont été « trouvés » dans un de ces moments dont Nietzsche dit qu'il semble « qu'un dieu descend sur nous ». Même un système artistique apparemment combiné par la seule raison a germé dans l'inconscient. Wagner l'affirme expressément dans sa lettre célèbre à Villot (2).

---

(1) L'autobiographie de Wagner, *Ma Vie,* contient une série de témoignages curieux de cette influence inspiratrice des événements les plus simples sur le musicien doué. Une bagarre nocturne dans les rues de Nuremberg est le point de départ du merveilleux finale du 2[e] acte des *Maîtres.* L'exaspération du compositeur contre un ferblantier tapageur qui était venu s'établir vis-à-vis de chez lui à Zurich donne naissance au motif de la colère de Siegfried contre Mime (*Siegfried,* acte I). Le chant nocturne des gondoliers vénitiens eut son écho dans les sons plaintifs du chalumeau pastoral au 3[e] acte de *Tristan.*

(2) Soit dit en passant, la spontanéité de l'inspiration ratifie le principe tant discuté et si mal compris de l'*art pour l'art.* L'artiste crée comme l'oiseau chante, par besoin. Or, une fonction instinctive ne saurait poursuivre un but

Cette spontanéité de l'idée n'exclut pas la lenteur de sa gestation. On se rend compte, rien qu'à l'audition, de l'effusion, du jaillissement mélodique qui caractérisent le génie de Mozart, de Schubert, de Mendelssohn. Mais cette qualité, qui est souvent aux dépens de la force persuasive de l'idée, est plutôt rare. L'idée, germant peu à peu, abandonnée, reprise, s'imposant comme une obsession, ne mûrit souvent que lentement, ne trouve qu'à la longue sa forme définitive. Les cahiers d'esquisses de Beethoven nous font assister à cette genèse laborieuse de certains thèmes, du caractère le plus spontané qui soit. Le profane, qui ne conçoit l'inspiration que sous la forme simpliste de l'« inspiration foudroyante », l'oppose à ce travail douloureux et tâtonnant, qui lui apparaît comme une marque de stérilité imaginative.

Il serait absurde de méconnaître l'importance dans l'œuvre d'art du travail d'élaboration, puisque c'est par lui que l'œuvre d'art prend forme. Mais l'essentiel reste l'idée. Nous verrons qu'en fin de compte, c'est elle seule qui émeut. L'élaboration ne vient qu'en seconde ligne, le « métier », le goût ne sont que des adjuvants, le genre, le choix de l'organe, l'importance des moyens n'entrent même pas en ligne de compte. Une sonate de Beethoven pour le piano, malgré la simplicité des moyens, a des chances d'être plus « grande » qu'une symphonie moderne. Le genre n'est pas moins indifférent au point de vue de la qualité de l'inspiration, qui peut se manifester sous les formes les plus légères et les plus modestes. C'est dans l'opéra *buffa* et dans le *singspiel*, non dans l'opéra *seria*, que se déploie le mieux le génie théâtral de Mozart. L'opérette, la chanson et la danse sont des genres inférieurs, mais mieux vaut une ariette

---

préalable. L'œuvre d'art est « inutile » par essence, dans le sens étymologique du mot (*ut*, « dans le but de »). C'est pourquoi il n'est pas juste de parler de l'*objet* d'une œuvre d'art. L'effet qu'elle produit n'est pas un but, mais un résultat. Il n'est d'art religieux, social, patriotique, etc., que dans la mesure où l'idée religieuse, sociale, patriotique a stimulé, non *motivé* l'inspiration artistique. C'est dans ce même sens que l'on peut parler du désintéressement de l'artiste. Celui-ci tire de son œuvre un bénéfice légitime, mais, encore une fois, ce bénéfice est le résultat, il ne saurait être le but du labeur artistique.

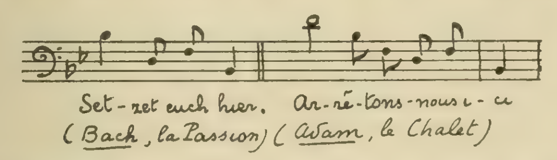
d'Offenbach, dans sa verve primesautière, qu'un drame lyrique savant mais ennuyeux, laborieusement composé d'après des procédés éprouvés. Le goût, lui, est l'élément modérateur, pondérateur de l'invention, mais il ne lui est pas essentiel. On a dit que le goût était indispensable au talent, mais non au génie (on pourrait dire de même que le lyrisme n'a pas besoin d'esprit). Le génie se manifeste aussi dans l'énorme, l'excessif, auxquels le goût répugne. Dire de Rabelais, de Molière, de Shakespeare et de Beethoven, qu'ils ont du goût, ne serait pas en situation. Enfin, le métier, indispensable à l'élaboration de l'idée, n'y supplée aucunement. Une œuvre habilement écrite, mais non inspirée, peut nous intéresser, mais nous émouvoir, jamais. Certains genres importants ne comportent pas un métier bien sérieux. Les vieux maîtres de l'opéra-comique n'en avaient guère et n'en avaient guère besoin.
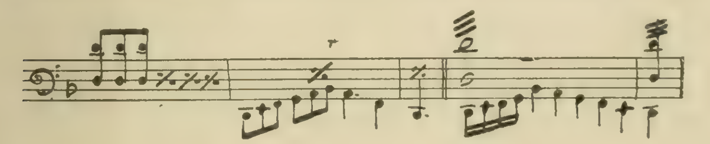
* * *

L'importance primordiale de l'invention ainsi établie, reconnaissons que dans l'œuvre musicale cette invention n'est cependant jamais absolue, ni dans la forme, qui est plus ou moins traditionnelle, ni même dans le fond. L'originalité absolue, comme condition première de l'œuvre musicale, est un postulat moderne et assez naïf. Aux siècles où « se conformer » était la principale préoccupation de l'artiste — comme de l'homme en général, — on ne se souciait guère d'être original. C'est sur des thèmes étrangers, des motifs populaires ou des fragments liturgiques, que les maîtres de la grande école franco néerlandaise édifiaient leurs majestueux édifices contrapontiques. Pendant la période classique proprement dite qui suivit, mettre à contribution la pensée d'autrui demeura un procédé courant. Händel, Bach le pratiquèrent sans encourir de blâme, Gluck subit sans murmurer d'authentiques plagiats. Le *pasticcio*, opéra composé sur des airs en vogue, constitua un véritable genre (on disait en français des « airs parodiés »). C'est là de l'imitation absolue. Mais en dehors de celle-ci, la dépendance relative de l'inspiration musicale s'atteste dans les analogies qui relient entre eux des ouvrages très éloignés l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace. L'individualisme

éperdu de l'artiste moderne, avide d'affirmer sa personnalité(?), a pu limiter le phénomène, sans toutefois le faire disparaître entièrement. Arrêtons-nous y un instant.

Il nous faut commencer par écarter certains cas spéciaux où des analogies se produisent pour ainsi dire d'elles-mêmes. Telles sont celles qui résultent d'intentions imitatives ou de conventions expressives, ainsi que les analogies techniques et les réminiscences. Nous nous occuperons plus loin de ces deux dernières. Les analogies imitatives sont nombreuses et facilement explicables. L'idée du cheval qui galope, de l'orage qui gronde, de la flèche qui vole, de l'eau qui court, amène des images sonores nécessairement analogues dans chaque cas. Celle de l'eau profonde suggère à Beethoven, dans *la Mer tranquille et l'heureuse traversée* (chœur), à Gounod dans *Sapho* (« Héro sur la tour solitaire ») et à Debussy dans *Pelléas* (scène du souterrain) les mêmes sonorités « profondes ». L'idée d'un tournoiement sans fin inspire à Saint-Saëns (*Nuit persane*, nº 4, *Songe d'opium*) un accompagnement très analogue à celui du chœur des Esprits du Nil dans *le Paradis et la Péri* de Schumann. Celle de se reposer, de s'asseoir, conduit deux musiciens bien différents l'un de l'autre à cette même figure, la descente sur la tonique par la triade brisée du même degré :



(On remarque que la tonalité est identique, d'où une identité de tessiture qui ne fut peut-être pas sans influence sur l'analogie signalée.) La fuite angoissée dans la nuit se traduit, chez Schubert (le *Roi des Aulnes*) et chez Wagner (prélude de la *Walkure*) par une figure bondissante de la basse sous les percussions répétées de la tonique, inexorable comme le destin :



Ces analogies trahissent l'infériorité de la musique imitative, dans laquelle les images aident puissamment l'inspiration, si même celle-ci ne puise ses éléments dans un formulaire tout fait. Il faut dire d'ailleurs que le pittoresque conventionnel se manifeste jusqu'à un certain point dans la musique pure elle-même. Dans une symphonie médiocre, le scherzo est généralement la meilleure partie, parce que les procédés du pittoresque musical, *pizzicati*, sourdines, etc., qu'on y fait intervenir, constituent un répertoire dans lequel le musicien routiné n'a qu'à puiser.

Les analogies par convention expressive ne sont pas moins nombreuses. Telles sont les pédales en quintes vides, toniques et dominantes, empruntées aux bourdons des vieux instruments pastoraux, comme la cornemuse, de rigueur dans les « musettes » (trios des gavottes) et passées à l'état de poncif, dès le XVe siècle, comme évocatrices de scènes rustiques (1); puis les fanfares soi-disant guerrières qui, sonnées sur les cuivres, reproduisent simplement les harmoniques naturels de ce genre d'instruments. Convention encore que le caractère gratuitement attribué à certains organes instrumentaux. Le hautbois est « pastoral », non par son caractère propre, mais parce qu'il fut l'instrument familier des conducteurs de troupeaux. Même chose pour l'orgue « religieux » et la trompette « guerrière ». Le premier, appareil à sons fixes, puissants et soutenus, est utilisé pour cette raison, dès le moyen âge, pour soutenir le chant religieux sous les vastes arceaux des cathédrales; les instruments de métal, à embouchure, solides, portatifs, à sonorité éclatante, sont adoptés de temps immémorial comme instruments militaires. L'orgue et la trompette n'ont pas été choisis, respectivement, comme instruments liturgique et militaire *à cause* de leur caractère religieux et guerrier, mais celui-ci leur vint peu de notre habitude héréditaire de les entendre respectivement dans le temple et dans les camps. L'imagination joue

---

(1) « Cette pédale commune à toutes les bucoliques, réfléchissant en quelque sorte les contours vaporeux de l'horizon, les lointains incommensurables de l'espace et le calme mystérieux des sites agrestes. » (VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas*, t. VII.)

même son rôle dans le caractère attribué à certains appareils sonores, dans le timbre « argentin » d'une flûte d'argent, le son « cuivré » du clairon — alors que la matière dont est fait l'instrument à vent est sans influence sur le timbre, une flûte en verre, un clairon en bois ne pouvant avoir un son différent de celui des mêmes instruments faits en argent ou en cuivre.

Ce sont là, encore une fois, des cas spéciaux, n'offrant rien de particulièrement intéressant. Les analogies sur lesquelles nous voudrions insister ici, comme démontrant la dépendance relative de l'inspiration musicale, sont au contraire purement fortuites et tiennent à l'essence même de la musique. Celle-ci peut être considérée comme une langue dont les mots ne correspondent pas à des concepts déterminés. Elle est donc soumise, comme le langage, à certaines conventions, parmi lesquelles le mode tient le premier rang. Or, ces conventions fondamentales engendrent à leur tour des formules qui se présentent d'elles-mêmes à qui veut s'exprimer par les sons. Le compositeur les domine plus ou moins par sa fantaisie, mais elles n'en demeurent pas moins reconnaissables. C'est pourquoi il nous arrive si fréquemment de constater, entre des ouvrages très éloignés l'un de l'autre par l'époque, l'école, le genre, de frappantes analogies mélodiques, harmoniques, rythmiques ou autres.

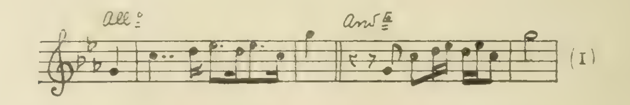
Rien de plus hasardé que de conclure, dans chacun de ces cas, à des transmissions et à des réminiscences. C'est l'erreur dans laquelle versa Tappert en rassemblant, sous le titre de *Mélodies itinérantes (Wandernde Melodien)* une foule de motifs dont les analogies ne sont le plus souvent que l'effet du hasard (1); c'est celle des historiens qui reprochent à Mozart d'avoir repris, dans le *Kyrie* de son *Requiem*, le thème du chœur *We will rejoice*, de l'oratorio *Joseph* de Händel. On pourrait affirmer avec autant de vraisemblance que le thème du hautbois, au début de l'air avec chœur n° 26 de la *Passion*

(1) Cette idée d'analogies spontanées dans les inspirations humaines semble être antipathique aux savants allemands, dont elle contrarie le goût pour les enchaînements sûrs et documentés.

selon Saint-Mathieu (*Ich will bei meinem Jesu warten;* chez Gevaert, n° 14[bis]), serait inspiré du noël provençal :

De grand matin,
J'ai rencontré le train...

paraphrasé par Bizet dans l'*Arlésienne* :



---

(1) Ces analogies se manifestent surtout dans les débuts de morceaux, comme dans les *incipit* de contes enfantins et de chansons populaires : « Il était une fois », « Là-haut sur la montagne », etc. On rapprochera de la sorte les débuts des morceaux suivants : l'Impromptu op. 36 de Chopin et la *Nuit de Mai (Mainacht)* de Brahms; le premier mouvement du Quatuor op. 51 n° 2 de Brahms et le *Clair de lune* de Fauré; une mélodie de Liszt, *Angiolin dal biondo crin* et une ariette célèbre des *Deux Savoyards* de Dalayrac; le thème cyclique de la *Bien-aimée absente* de Beethoven et le second de l'*Andante* de la symphonie en *si* ♭, Köchel n° 319, de Mozart; la sonnerie des cloches de *Parsifal*, le chœur *Let us break* du Messie et la marche du général Tchitchatcheff dans *Fatinitza* de Suppé; l'air « Pourquoi me réveiller » de *Werther* et une chansonnette anglaise jadis célèbre, *Tararaboum de ay;* la *Marche impériale* de Wagner et l'ouverture de *Franciscus* de Tinel; le second thème de l'*adagio* dans la Sonate op. 31 n° 2 de Beethoven et le début du Quatuor op. 41 n° 2 de Schumann.

On retrouvera de même le 2e thème du 1er mouvement de l'op. 10 n° 1 de Beethoven dans le 1er mouvement de la Sonate pour piano op. 58 de Haydn; le *Pas d'armes du roi Jean* de Saint-Saëns dans le final du Quintett op. 34 de Brahms; le « gloria » du noël populaire « les anges dans nos campagnes » dans le premier récit de Tetis, des *Nozze di Peleo e di Tetide* de Cavalli (XVIIe siècle); le thème de la *Rhapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns dans un prélude pour luth de M. Neusiedler (XVIe siècle; RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. II, 1re partie, p. 460); la mélodie *Myriam* de Schubert dans l'air *Hinab hinunter* du *Paradis et la Péri* de Schumann; un thème de la 1re Fantaisie pour orgue de Franck dans celui du Sommeil de Brunnhilde; une grossière chanson silésienne, *Ich bin liederlich*, dans le 2e thème, en *la* ♭ (mesure 17 et ss.), de l'*allegro* de la Sonate op. 110 de Beethoven; la descente profonde de 7e majeure, dans l'accompagnement de la *Jeune religieuse* de Schubert, dans le thème sinistre de Hagen (*Crépuscule des Dieux*); un fragment de la chanson flamande *Daar is e kindje geboren* (notre recueil, n° 117), dans un « cor de chasse allemand »

Busoni raconte que s'étant amusé à rechercher des analogies avec le thème de l'*adagio* de la *Neuvième*, quelques minutes lui suffirent pour en trouver une quinzaine.

Ceux qui, dans ces analogies, s'abstiennent de dénoncer des réminiscences ou des plagiats, les expliquent par l'épuisement inévitable de la matière. Notre échelle dodécacorde a fourni des millions de figures mélodiques et on lui en demande tous les jours de nouvelles. Comment des rencontres ne se produiraient-elles pas?

Celles-ci sont inévitables, en effet, mais elles ne résultent pas de l'exploitation intensive de l'échelle. On sait à quels chiffres fabuleux les « combinaisons », les « arrangements » et les « permutations » mathématiques peuvent atteindre (1). Si on y ajoute les changements de fonction résultant de l'harmonie, des modulations et des transitions modales, les modifications de caractère introduites par le rythme et la mesure, on doit conclure que les combinaisons sonores, comme celles des mots dans le discours, sont pratiquement inépuisables.

Mais ce n'est pas ainsi qu'il faut compter et les évaluations mathématiques n'ont que faire ici. Lorsqu'en effet on examine de près les combinaisons mélodiques innombrables sorties de l'imagination des maîtres, on ne tarde pas à s'apercevoir que

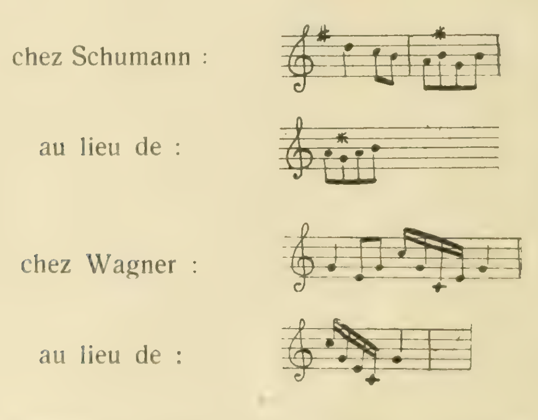
---

utilisé par Favard dans ses *Indes dansantes* (1751; Cucuel, *Un orchestre au XVIII[e] siècle*, p. 26).

Un document intéressant concernant les analogies fortuites consiste dans une lettre autographe de Campenhout, l'auteur de la *Brabançonne*, adressée à son ami le compositeur de Glismes (Archives de la ville de Bruxelles). Le Tyrtée brabançon, ému des accusations de plagiat dont il était l'objet, dresse l'inventaire des nombreux morceaux qui débutent à peu près comme la *Brabançonne* et conclut : « Tous les idiomes ont leur vocabulaire, les mots qui s'y trouvent appartiennent à tout le monde. Si on isolait toutes les combinaisons [musicales], tout se trouverait avoir été dit, depuis les origines de la musique. »

(1) Douze notes groupées deux par deux, trois par trois, quatre par quatre, cinq par cinq et six par six donnent respectivement 132, 1.320, 11.880, 95.040 et 665,280 « arrangements »; les « arrangements » avec répétition possible des notes deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, cinq à cinq et six à six atteignent respectivement les nombres de 144, 1.728, 20.736, 248,732, 2,984,784 combinaisons différentes.

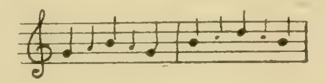
toutes se ramènent à quelques figures indéfiniment variées, issues spontanément des attractions réciproques des degrés de l'échelle, de leur prédominance les uns sur les autres. Ces figures, disposées, rythmées de cent manières, renversées, inversées, agrémentées de notes intercalaires et ornementales, constituent le répertoire commun de l'expression mélodique. On aboutit ainsi fatalement au lieu commun, à la formule banale qui guette le compositeur indigent ou négligent. L'art des maîtres consiste notamment, par le déplacement de quelques notes, à renouveler les anas les plus usagés de l'expression musicale. Soient par exemple :



Ce lieu-commun, c'est le *nome*, « dont on tire de nouveaux chants par voie d'amplification, de modification partielle ou de mélange ». Ce sont les expressions de Gevaert (1), qui signale le procédé chez les musicistes grecs (moins difficiles que nous sous le rapport de l'invention), ainsi que dans le chant liturgique et la chanson populaire. Cette dernière, particulièrement, constitue un véritable *compendium* de formules. Nous n'en citerons qu'une seule : la triade, l'« accord parfait » du premier degré, brisée et disposée en deux groupes se faisant pendant l'un à l'autre, du premier au troisième, du troisième au cinquième degré. Cette figure a fourni les motifs de centaines

(1) *Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité.*

de chansons populaires de tous pays, qui, dépouillées de leur figuration mélodique, se réduisent à ceci :



ce qui nous ramène encore une fois au phénomène de la résonance harmonique (1). Au surplus, la triade ne se retrouve pas que dans la chanson populaire. Elle y est seulement plus apparente et la remarque de Gevaert pourrait s'étendre, en réalité, à tout le domaine de la création musicale. De même que tous les accords, en dernière analyse, dérivent de la triade ou y ramènent, toutes les formes mélodiques offrent des figurations plus ou moins éloignées d'un très petit nombre de formules fondamentales dérivées de la figure génératrice qui précède. Soient le noël provençal et le motif de Bach, rapprochés ci-dessus (page 154), dont l'analogie toute fortuite atteste le caractère spontané et naturel. Une anacrouse à la sous-dominante mène à la tonique, d'où l'on s'élance vers la quinte, mais en « butant » par deux fois sur la tierce. Le mouvement même est identique dans les deux exemples, si l'on tient compte de la dégradation des valeurs dans celui de Bach. Seul le rythme diffère et oppose l'allure mesurée, grave du vieux classique allemand à l'accentuation énergique, toute en arêtes saillantes, de la chanson provençale. Des exégèses de ce genre pourraient accompagner chacun des autres exemples cités en note.

Nous ne rappellerons que pour mémoire l'influence déjà mentionnée des tonalités dans la génération des motifs.

---

(1) Voir par exemple, dans notre recueil de *Chansons populaires des provinces belges*, les n°s 142, 149, 183, basés tous trois sur cette formule

Chapitre III

Le Style musical.

L'analyse et la détermination du style représentent la forme la plus difficile, mais aussi la plus intéressante, — la seule intéressante, — de la critique en matière d'œuvre musicale. Les formules banales par lesquelles, au sortir des salles de théâtre et de concert, des critiques classent en quelques lignes un ouvrage longuement médité ne signifient rien, pour la bonne raison que la musique ne se décrit pas. Seule l'analyse du style et de ses éléments est susceptible de donner une idée de l'œuvre conçue dans ce style, de faire que la critique ne soit pas seulement, suivant l'expression de d'Indy, « l'opinion d'un monsieur sur une œuvre ». Que certaines connaissances soient nécessaires pour remplir cette mission, il est superflu de le dire.

Qu'est-ce que le style en musique?

Le style en musique consiste dans les particularités de l'idée musicale et de son élaboration, d'après la personnalité du compositeur, son temps, son milieu, son école, d'après le genre qu'il cultive, l'instrument pour lequel il écrit.

L'élément fondamental est ici la personnalité, qui fait que nous retrouvons dans l'œuvre d'art le tempérament, le caractère, les goûts de l'artiste. La personnalité est naturellement restrictive. L'éclectisme, utile à l'interprète, nécessaire à l'auditeur, est inconcevable chez l'artiste créateur, qui doit nécessairement considérer son esthétique comme la meilleure. C'est pourquoi l'artiste créateur est souvent mauvais juge et c'est ce qui explique les jugements saugrenus proférés par tels maitres sur d'autres, comme ceux de Schubert sur Weber, et ceux de Weber lui-même sur Beethoven. Isoler dans l'œuvre musicale les éléments par lesquels la personnalité se manifeste n'est point toujours chose facile. Et pourtant, ces éléments tiennent dans le creux de la main. C'est un rythme, une flexion mélodique, une forme harmonique, ne nuance, qui reviennent comme des « tics » et permettent à l'auditeur expérimenté de reconnaitre l'auteur d'une œuvre du moment qu'il en connait

d'autres de la même main, comme on reconnaît la « manière » d'un peintre.

La personnalité est indépendante de la qualité de l'inspiration. Dans l'expression : « avoir du style », ce dernier mot est dérivé de sa signification abstraite pour qualifier en bonne part l'idée musicale. Mais des styles de mauvais aloi n'en existent pas moins (1).

La personnalité est plus ou moins tranchée, indépendamment même de la valeur de l'artiste. Grieg n'est qu'un petit maître, son art tient dans quelques formules, mais celles-ci sont à ce point caractéristiques qu'on les reconnaîtrait entre mille. Au jugement du plus grand nombre, Chabrier est loin d'être un musicien aussi représentatif qu'un Saint-Saëns ou un Strauss. Cependant, il est plus personnel que le premier, dont le style est malaisément définissable ; et quant au second, il est de ces artistes qui ne sont originaux que dans l'élaboration, parfois extravagante, de l'idée, non dans l'idée elle-même, le plus souvent insignifiante ou banale.

La personnalité est plus ou moins précoce ou tardive. Lorsqu'il mourut à vingt-quatre ans, celle de Guillaume Lekeu était entièrement dégagée ; Händel, Gluck, César Franck touchaient à la vieillesse quand ils écrivirent leurs ouvrages les plus personnels et les plus géniaux. La personnalité reste fixe ou elle évolue, à la fois suivant les circonstances extérieures et d'après des lois internes. Celle de Brahms, d'un bout à l'autre de sa longue carrière, présente une majestueuse mais monotone unité. De la *Défense d'aimer* à *Parsifal*, Wagner évolue sans cesse, et l'on a fait remarquer qu'il n'est pas une œuvre importante de Beethoven qui ne marque sur la précédente une importante modification du style.

Remarquons enfin que la personnalité n'est et ne fut pas toujours un élément inséparable du style. Elle le devient surtout à partir de la Renaissance. On ne peut nier que la canti-

---

(1) Quand, dans l'ouvrage annoncé d'autre part, nous analyserons la puissance émotive de la musique, nous aurons à constater que celle-ci n'est pas toujours en rapport avec la qualité de l'œuvre d'art et à rencontrer sur ce point divers préjugés de la critique.

lène liturgique ne possède son style propre ; il n'en est même pas de plus caractéristique. Cependant, ce style n'a rien de personnel. Des centaines d'hommes ont travaillé, durant mille ans, à la formation de ce répertoire unique, qui n'en donne pas moins l'impression d'une création homogène. Il semble en être de même des musiques d'Orient et d'Extrême-Orient, où l'on ne distingue pas, comme chez nous, entre le folklore et l'art.

Il est superflu d'ajouter qu'en musique comme dans les autres arts, les influences réciproques, les traditions d'école sont autant d'obstacles au maintien intégral de la personnalité. Nous avons envisagé diverses espèces d'analogies qui apparentent tant d'œuvres musicales. Il faut y ajouter les réminiscences, dont nous allons nous occuper à présent.

Elles peuvent provenir de l'éducation. L'action du maître sur l'élève est la forme la plus ordinaire et la plus concrète du phénomène. Mais elle n'est pas la plus durable. L'élève n'a pas toujours choisi son maître et leurs tempéraments peuvent ne pas s'accorder. La période de leur travail en commun précède, pour le disciple, celle du dégagement de la personnalité. Ce moment arrivé, l'élève se débarrasse plus ou moins complètement des principes esthétiques qui lui avaient été inculqués et suit sa propre voie, ne conservant de son éducation première que le métier. Comme technicien, Beethoven reste l'élève du contrepointiste Albrechtsberger : comme artiste créateur, il cessa tôt d'être celui de Haydn, qu'effrayaient les premiers Trios. Il arrive cependant que les disciples conservent dans la maturité la marque du maître au point qu'il en résulte, entre celui-ci et ceux-là, une véritable communauté de style. Tel est le cas de la plupart des élèves de César Franck, lequel mettait cependant un soin particulier à sauvegarder la personnalité des jeunes gens venus solliciter ses conseils.

Encore ne s'agit-il ici que de l'influence normale du maître sur l'élève. Autre chose est des affinités électives qui groupent autour d'un grand artiste la foule de ses imitateurs. Absorber les personnalités plus modestes qui gravitent autour d'eux est le privilège néfaste des maîtres. Les formules qu'ils propagent finissent, comme celles de Mendelssohn, de Wagner et de Gounod, par devenir anonymes, par constituer la marque d'une

école, d'un milieu et d'un temps. La forme la plus concrète de cette influence est la fatale réminiscence, que l'on salue au passage, en souriant, et qui est évidente pour tous, sauf pour le compositeur lui-même. Le propre de la réminiscence est en effet d'être inconsciente. Elle n'exclut même pas l'inspiration. Un jeune compositeur s'assimile les formules d'un maître admiré et étudié au point de les faire siennes, de les rajeunir de sa propre inspiration, dont elles empruntent la juvénile spontanéité. Car les jeunes artistes surtout sont soumis à ces influences, qui prennent ici la force d'une loi biologique. Une main affectueuse ne guide-t-elle pas les premiers pas de l'enfant, la plante naissante n'appuie-t-elle pas contre un tuteur sa tige fragile ? Le débutant commence par imiter. Cette période peut même se prolonger jusqu'à la maturité, qui n'implique pas nécessairement le dégagement complet de la personnalité. *Lohengrin* n'est plus une œuvre de jeunesse comme les *Fées*, mais bien l'authentique chef-d'œuvre d'un artiste en pleine possession de ses moyens. Cependant, la personnalité de Wagner est loin de s'y révéler entièrement, la partition est placée directement sous le signe d'*Euryanthe*. Certains maîtres n'arrivent même jamais à se débarrasser de ces influences ; Niels Gade demeura sa vie durant un Mendelssohn nordique. Même de grands maîtres subirent d'une manière passagère ou durable l'influence d'une personnalité de moindre importance. La grâce de Scarlatti tempéra l'austérité de Händel ; Mozart s'appropria le style chantant de l'*allegro* instrumental de Jean-Chrétien Bach ; et ne voyons-nous pas l'imagination fantasque d'un Liszt exercer sur le génie wagnérien une action fécondante ? (1) Aussi les musiciens ne devraient-ils pas être

---

(1) Gluck (1714-1787) et Mozart (1756-1791), deux maîtres contemporains l'un de l'autre et d'une importance équivalente, suivent des voies différentes et même diamétralement opposées, au point que l'idée de les nommer ensemble ne viendrait à personne. Toutefois, une symphonie (sérénade) en *ré* de Mozart, composée à Salzbourg en 1779, montre d'étranges accointances avec l'*Orfeo* (1762). Dans le premier mouvement, les interruptions brutales de la cantilène rappellent les « non » inexorables dont les démons entrecoupent l'imploration d'Orphée, tandis que l'*andante*, en mineur, respire la mélancolie lourde et fatale du thrène funèbre au début du drame. Faudrait-il supposer, ici, une influence gluckiste ?

classés seulement d'après le mérite absolu de leurs ouvrages, mais aussi d'après leur mission historique. Lassus, Brahms, Saint-Saëns, Strauss, malgré leur intérêt, ne sont que des épigones. Il en est de même de Palestrina, dont un vers célèbre de Hugo, documenté par Stendahl, fait le créateur de la musique moderne. Philippe-Emmanuel Bach et Liszt, au contraire, furent des précurseurs. Le premier ne peut être comparé à son père et cependant, plus que lui, il fut un créateur de formes et de style; de même Liszt, doué de plus d'imagination que d'invention réelle, n'en jeta pas moins dans la circulation une masse d'éléments inédits, dont ses contemporains et ses successeurs, plus que lui-même, tirèrent bon profit.

En somme, la création artistique est un phénomène si complexe qu'il n'est pas toujours possible de faire le départ entre l'inspiration pure, la convention expressive, la réminiscence inconsciente, l'influence délibérément acceptée et le simple plagiat.

On voit aussi que la personnalité étant soumise à l'hérédité, à l'éducation et à l'ambiance, elle peut elle même être considérée comme une résultante et elle comporte une bonne part de déterminisme (1).

* * *

Après la personnalité, les facteurs les plus importants du style sont le milieu et le temps.

Le caractère, les goûts, la religion, la manière de sentir et de penser, la morale propres à un milieu, c'est-à-dire à une race, une nation, une région, une ville même, s'expriment dans le style. Ainsi, au XVII[e] siècle, les pompes du catholicisme, les

---

(1) Aux influences que nous venons de cataloguer pourrait s'ajouter celle du public lui-même, dont le goût, formé (ou déformé) par tels compositeurs, réagit plus ou moins sur les autres suivant leur souplesse ou leur goût du succès. Weber, le pur et grand Weber lui-même, tout en vitupérant les lâches concessions d'un Meyerbeer, consultait sa femme, qu'il appelait « sa galerie », sur l'effet de ses morceaux et, éventuellement, il tenait note de ses avis. Certains compositeurs suivent les fluctuations de la mode avec une véritable servilité. Tel Massenet qui après le triomphe de *Cavalleria rusticana* écrivit la *Navarraise* et, après *Hänsel et Gretel*, *Cendrillon*.

églises à orner, inspirèrent aux peintres flamands leurs vastes compositions religieuses, tandis que les hollandais luthériens peignaient leurs intérieurs, leurs tableaux de genre et leurs groupes corporatifs. De même, dans notre art, s'opposèrent l'art rigide des vieux maîtres protestants allemands à la grâce aimable des clavecinistes français, la sévérité et la discrétion expressive du drame musical florentin au lyrisme plus expansif des Vénitiens. Des contrastes plus tranchés distinguent naturellement les musiques des grandes races, celles des Européens, des Orientaux et des peuples de l'Extrême-Orient. Le milieu agit sur ceux qui le traversent ou y séjournent. Comme le dit Riemann, il est hors de doute que si Händel fût demeuré en Allemagne comme Bach, son style n'eût pas acquis certains traits qui le distinguent de celui de l'humble cantor; sans l'Italie, Mozart ne fût pas devenu Mozart; l'opéra romantique wébérien s'enrichit dans les trois opéras romantiques de Wagner en raison du séjour de ce dernier à Paris et de sa fréquentation du grand-opéra français; l'œuvre de Liszt reflète tous les milieux successivement traversés par le grand virtuose. Certaines personnalités résistent à ces influences. Dans l'ambiance aimable et policée de Vienne, Beethoven garda intacte sa farouche et rude énergie de Flamand, Brahms sa mélancolique austérité d'Allemand du Nord.

Le temps règle l'évolution générale de l'art comme celle de chaque artiste pris isolément, dont les premiers ouvrages respirent une fraîcheur et une ingénuité absentes des œuvres de la maturité. Chaque époque, comme chaque milieu, a son style musical propre. La cantilène liturgique est comme l'expression sonore du moyen âge. Dans les mêmes pays et à quelques années de distance, les contrepointistes du XVIe et les sonatistes du XVIIe siècle, les romantiques classiques et les néo-romantiques diffèrent profondément entre eux. On se demande parfois ce qu'aurait donné tel artiste, apparu dans un autre temps. La question ne se pose pas. Il eût été autre parce que sa mentalité même eût été toute différente; un Beethoven contemporain de Bach ne se conçoit pas, et réciproquement.

Les circonstances ne déterminent pas seulement le genre des ouvrages, mais aussi leur style. Les opéras dits « à sauvetage »,

comme la *Léonore* de Gavaux et le *Porteur d'eau* de Cherubini, sont la répercussion naturelle de la Terreur au théâtre. Mais Grétry note l'influence singulière de la Révolution sur le style musical (1), et l'espoir que caressait secrètement Beethoven de voir Bonaparte établir le règne de la liberté sur la terre n'est sans doute pas étranger à l'allure belliqueuse propre à nombre de compositions de la deuxième manière du maître.

L'importance stylistique du facteur temps devient plus grande à mesure que l'évolution se précipite. Au siècle d'Auguste, les chansons légères d'Archiloque, vieilles de sept siècles, couraient encore les rues de Rome et l'*Orestie* y était représentée avec la musique d'Euripide. La diaphonie, le déchant, le motet, l'école du contrepoint néerlandais se développèrent avec une sage lenteur. Mais avec la Renaissance, l'évolution devient vertigineuse. Trente ans après sa mort, Palestrina était traité d'antiquaille, *anticaglia*. Et que sont pour nous les opéras de Meyerbeer et d'Ambroise Thomas, créés il y a soixante-quinze ans? La mode elle-même intervient ici, accréditant en art comme dans le vêtement, le mobilier, des formes passagères.

Le perfectionnement graduel des instruments, qui joue dans l'évolution un rôle si considérable, relève également du facteur temps. Jusqu'au XVIIe siècle, les bois ne possèdent qu'une simple échelle diatonique; les notes chromatiques ne sont obtenues qu'à l'aide d'expédients et sont d'une justesse douteuse; les trompettes ne fournissent que quelques harmoniques. Eût-il même éprouvé le besoin de moduler et de chromatiser, le compositeur en eût été fort empêché; bon gré mal gré, il était forcé de tourner dans la même cage tonale et modale. A la fin du XVIIIe siècle, on était à peine plus avancé. Il n'y a pas de

(1) « Non seulement les dissonances les plus revêches étoient de mode pendant la crise révolutionnaire, mais le ton des orchestres et des instruments étoit monté considérablement; pour faire briller leur marchandise, les facteurs de piano faisoient de même; l'organe humain, forcé de sortir de son diapason, eut beaucoup à souffrir de cette exaltation; les cris remplacerent les sons, etc. » (*Réflexions d'un solitaire*, t. II). C'est aussi à cette époque que le timbre grêle de l'aristocratique clavecin fit place à la sonorité éclatante du piano, ornement des salons bourgeois.

doute que, disposant de l'orchestre moderne, Haydn et Mozart, avec la même personnalité, n'eussent écrit d'une manière sensiblement différente de celle que nous considérons comme leur étant personnelle. On peut même en dire autant de Beethoven, qui, malgré ses innovations géniales dans l'utilisation des timbres orchestraux, n'en demeura pas moins limité dans leur emploi par les possibilités techniques. La technique instrumentale, qui va se perfectionnant avec les instruments eux-mêmes, relève du même facteur. Le temps est loin où Lully éprouvait l'habileté d'un violoniste d'orchestre avec la partie de violon des « songes funestes » d'*Athis*. On en est arrivé à écrire pour des orchestres de virtuoses, dont parfois même on exige l'impossible, comme Wagner de ses harpistes dans l'*Or du Rhin*. L'interdiction ancienne, dans le style vocal, des intervalles « biscornus », comme dit Berlioz, est évidemment d'ordre technique ; mais cette interdiction n'a plus lieu d'être avec les interprètes de Wagner, Strauss et Debussy. Que cette extension graduelle des possibilités techniques ait eu son influence sur l'évolution du style, il est superflu de le dire (1).

En dehors des influences dominantes que nous venons d'ana-

---

(1) A propos du temps et du style, remarquons que les distinctions entre styles de différentes époques manquent de toute précision. Elles échappent même à une définition concrète. Qu'est-ce, en musique, que le « classicisme » ? Est classique, a-t-on dit, l'œuvre qui, ayant subi l'épreuve du temps, a cessé d'être discutée. A ce compte, toute forme d'art supérieure, même la plus moderne, doit finir par devenir classique ; Berlioz, Wagner sont déjà entrés dans le classicisme : pourtant, personne ne s'avisera de qualifier ces maîtres de classiques. Le classicisme en musique est beaucoup plus « jeune » qu'en littérature ou dans les arts plastiques. Tandis qu'ici il remonte à l'antiquité, en musique il ne commence pas avant le XVII[e] siècle. Les périodes antérieures pourraient être dites « archaïques ». Dans le classicisme on distingue trois périodes : *a)* les classiques anciens, comprenant notamment les sonatistes et clavecinistes italiens et français, les grands polyphonistes allemands comme Händel et Bach ; *b)* l'école viennoise, Haydn, Mozart, Beethoven, leur précurseur Philippe-Emmanuel Bach et les musiciens du groupe de Mannheim, enfin leurs successeurs immédiats, Clementi, Hummel, Moschelès, etc. ; *c)* les classiques romantiques, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, — qu'il ne faut pas confondre avec les « néo-romantiques » Berlioz, Liszt, etc., lesquels sont comptés au nombre des modernes.

lyser, le genre et le choix de l'organe participent également à la formation du style. Les genres ont chacun leur caractère, indépendamment du milieu et du temps. Le théâtre lyrique est un genre à part; Bach et Brahms les ont cultivés tous, sauf celui-là; *Fidélio* reste isolé dans l'œuvre de Beethoven et ce n'est point son meilleur ouvrage. On remarque que les grands maîtres du théâtre, Lully, Gluck, Grétry, Weber, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Wagner sont généralement incapables dans les autres genres. Rares sont ceux qui, comme Rameau, Mozart, Saint-Saëns, réussissent au théâtre comme dans la symphonie et la musique de chambre. Encore leurs ouvrages dramatiques empruntent-ils à la musique absolue une mesure expressive incompatible avec la brutalité relative de l'effet théâtral; en outre, la musique pure prend souvent chez eux plus d'importance que l'expression dramatique (c'est ainsi que le finale ajouté par Mozart à l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* est du pur développement musical, très contraire à l'esprit de Gluck). — Bien que l'opéra et l'oratorio soient tous deux de caractère dramatique, le premier offre une allure plus libre, plus mouvementée que le second, qui se ressent de ses accointances religieuses. Dans le théâtre lyrique lui-même, on distingue les rôles dramatiques, de demi-caractère et léger. La musique pure (symphonie, musique de chambre) montre un raffinement technique particulier, comme si l'art n'y poursuivait parfois pas d'autre but que lui-même. Le concerto attribue une importance prédominante à l'instrument principal, dont la partie est écrite dans un style virtuose. La musique religieuse, chorale, la musique de danse et la musique dite de genre ont chacune leur style propre.

Même chose, enfin, des instruments considérés l'un par rapport à l'autre (indépendamment de l'évolution de chacun d'eux, laquelle relève du facteur temps). Comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, le compositeur met à profit les ressources de l'instrument pour lequel il écrit, lesquelles guident dans une certaine mesure son inspiration. Il tient compte de ses particularités techniques, qui favorisent certaines figures et en excluent d'autres. De là, pour chaque instrument ou type d'instrument, l'établissement d'un formulaire

expressif constituant son style particulier. C'est dans ce sens que l'on parle des styles pianistique, violonistique, du style vocal. Citons notamment les arpèges en harmonie dispersée propres aux archets, les longues tenues de l'orgue, les effets d'écho familiers aux anciens clavecinistes, mettant à profit le double clavier de cet instrument, ainsi que l'ornementation abondante par laquelle ils s'efforçaient de corriger sa sécheresse.

Tels sont les principaux éléments qui régissent le style musical. Il est superflu d'ajouter qu'ils se combinent dans des proportions diverses et qu'ils réagissent l'un sur l'autre, comme les organes d'un corps vivant. Le style s'affirme surtout dans la prédominance de l'élément personnel sur les éléments extérieurs. Examinons, à titre d'exemples, le cas des deux maîtres en qui se résume toute la musique, Bach et Beethoven. Jean-Sébastien pratique le style polyphonique encore en usage dans son temps et dans son milieu. Son écriture savante, son art laborieux reflètent le tempérament analytique de l'Allemand, son goût des travaux compliqués et patients. Ses compositions se répartissent suivant les genres sensiblement différents de la musique pure et de la musique d'église luthérienne (cantates, chorals, oratorios, passions). Comme forme, sa sonate est encore tout près de la suite. Mais tout cela, il l'éclaire de son génie personnel, il y verse les trésors de son invention mélodique, il y met sa variété expressive, il y déploie une audace harmonique et contrapontique qui ne fut dépassée que de nos jours, — cependant que dans cette expression toujours mesurée, dans l'uniformité de caractère de chaque morceau pris isolément, dans cette sorte de raideur et d'impassibilité propres aux classiques anciens, nous retrouvons la contention expressive, la sévère discipline morale de l'homme du XVIIe siècle (1). — A la même époque, les maîtres français manifestent leurs affinités latines, leur goût de la clarté et leur conception synthétique

(1) Lire à cette occasion, dans les *Essais de critique et d'histoire* de Taine, le chapitre consacré à Racine.

dans le style de la monodie discrètement accompagnée ou dans l'écriture en accords. — Beethoven appartient à son temps et à son milieu par les genres qu'il pratique (notamment des pièces de circonstance), ses formes (la sonate ternaire et dithématique), son style de la monodie accompagnée (qu'il abandonne toutefois dans les derniers quatuors), son orchestre de capacité encore restreinte. Personnellement, il se distingue par la fougue de son inspiration, les procédés inédits du développement thématique, ses oppositions violentes, certaines particularités du nuancement, comme le *crescendo-piano*, l'absence de nuances mixtes *(mf, mp)*, par des procédés harmoniques tels que les modulations à des tonalités éloignées par dégradation successive des accords, des particularités de forme telles que la substitution systématique du *scherzo* au menuet, le perfectionnement du *rondo*, la réapparition des mêmes thèmes dans les divers mouvements de la sonate, — ce que l'on a appelé depuis le « style cyclique ».



Qu'est-ce maintenant que l' « école » en musique ?

Le mot, encore une fois, manque de précision. On l'emploie pour désigner tantôt l'ensemble des compositeurs d'une même nation, tantôt un groupe d'artistes pratiquant des styles analogues. Cette dernière acception est, en somme, la seule bonne. Des artistes de différents pays peuvent appartenir à la même école, comme des compatriotes appartenir à des écoles différentes. Outre la personnalité des compositeurs, les déplacements, les études à l'étranger, l'échange des relations neutralisent l'effet du milieu. L'école du contrepoint dit « néerlandais » groupe en réalité des maîtres de toutes les nations, ne différant entre eux que par des nuances ; l'école viennoise comprend aussi des Italiens et des Tchèques ; sous le nom de classiques romantiques, on réunit les Allemands Weber, Schumann et Mendelssohn, l'Autrichien Schubert et le Polonais Chopin. De nos jours, la multiplication des relations internationales ne fait que compliquer cet amalgame. L'école néo-romantique comprend, en ordre principal, le Français Berlioz, le Hongrois Liszt et l'Allemand Wagner, le style du

drame musical est cultivé par des musiciens de toutes les nations. A peine est-il possible aujourd'hui de distinguer, entre compositeurs d'une même nation, des traits qui fussent communs à tous, une écriture plus lourde chez les Allemands, plus légère chez les Français, chez les Italiens plus de brio et de pathos. Il en résulte que les classifications géographiques : « école belge », « école française », « école allemande », sont généralement dépourvues de signification esthétique, sauf en ce qui concerne les écoles « nationales » proprement dites, édifiées sur la base de la chanson populaire locale, ce qui assure l'homogénéité du groupe. Telles sont les écoles scandinave, jeune-russe, tchèque, espagnole. Mais ces groupements présupposent un folklore véritablement caractéristique, et c'est pourquoi on ne les voit s'établir et prospérer que dans des pays où la tradition populaire, nettement isolée du grand art, a résisté à son influence. On n'imagine pas une école « nationale » française ou allemande, la composition artistique, dans ces pays, ayant constamment pénétré et renouvelé la chanson populaire. D'autre part, il faut reconnaître que le folklore est très limité dans ses expressions ; quelle que soit l'originalité de la chanson russe, scandinave, tchèque, serbe, etc., dans ses modes, ses inflexions, ses rythmes, on a vite fait le tour de ces particularités. Aussi le domaine des écoles « nationales » est-il extrêmement restreint. Grieg ressasse continuellement les mêmes formules. La jeune école russe qui, avec Borodine, Rimsky-Korsakow, Glazounow et quelques autres, nous a donné des ouvrages d'une si haute saveur, a dit tout ce qu'elle avait à dire et, dans leurs dernières œuvres, Glazounow et Rimsky sont retournés à la musique « universelle ».



TROISIÈME PARTIE

L'INTERPRÉTATION MUSICALE

CHAPITRE I

Généralités.

La musique se distingue essentiellement des arts plastiques en ce qu'elle est un art d'*interprétation*.

Le sculpteur, le peintre sont à la fois les inventeurs et les producteurs de leur œuvre. Une fois réalisée, celle-ci demeure fixée immuablement dans la forme même où l'auteur l'a conçue, jusqu'à ce que le temps ou un accident quelconque la détruisent. Aucun intermédiaire entre l'artiste et le public, lequel peut comprendre ou ne pas comprendre, mais se trouve en tous cas placé dans les meilleures conditions d'appréciation.

Tel n'est pas le cas de la musique. L'œuvre musicale n'existe pas par elle-même, elle doit être créée, et recréée chaque fois qu'on la veut réentendre. Le compositeur note simplement, sur le papier, quels sons doivent être produits, et pendant quelles durées, pour donner à sa création cette vie éphémère. Et cette notation est toute conventionnelle. Que l'on vienne à en perdre la clef, qu'un détail devienne douteux, et le plus beau chef-d'œuvre se trouve réduit à un cryptogramme irritant (1).

Même compris, ces signes restent grossièrement approxi-

(1) Tel est le cas des quelques milliers de chansons de troubadours et de trouvères que nous possédons en manuscrit, dont la ligne mélodique est parfaitement déchiffrable, mais dont la lecture rythmique reste douteuse.

matifs. Ils sont la « note écrite ». Le degré d'intensité sonore, l'accent, le mouvement, mille riens dont le moindre est de la dernière importance, échappent à leur pouvoir et ne peuvent qu'être suggérés. Cette notation doit donc être *interprétée*. Et comme tout l'effet de l'œuvre dépend de la qualité de cette interprétation, laquelle peut prêter un éclat factice à la médiocrité comme elle peut défigurer un chef-d'œuvre (et d'autant plus facilement, affirmait Gevaert, que l'œuvre est plus belle), il en résulte que l'exécutant tient entre ses mains le succès de l'ouvrage. C'est ce qui explique l'importance extrême que l'artiste *reproducteur*, chanteur, instrumentiste, chef d'orchestre, occupe dans notre vie musicale (1).

* * *

Il ne faut pas confondre exécution et interprétation. La reproduction de la note écrite, sans l'interprétation, n'est encore qu'une *exécution*. Les indications les plus minutieuses ne valent que par la manière dont elles sont comprises, c'est-à-dire, encore une fois, *interprétées*. Quel que soit le mérite de l'exécution technique, celle-ci n'est pas encore de l'art. Aussi ne s'élèvera-t-on jamais trop contre les abus de la virtuosité. Pour tout artiste digne de ce nom, elle ne reste qu'un moyen. Celui qui ne cherche dans une œuvre que l'occasion de faire étalage de sa technique est indigne d'être appelé un artiste. Mais il est bien entendu, d'autre part, qu'une exécution probe et correcte est la condition fondamentale de l'interprétation, et c'est pourquoi la virtuosité ne doit pas être méprisée. Un virtuose non artiste est un incapable, mais un artiste sans virtuosité reste un impuissant (2).

---

(1) D'autre part, et par une juste compensation, la célébrité de l'interprète, du virtuose, le suit dans la tombe, quand celle du compositeur, plus tardive et plus ingrate, traverse les siècles. Paganini, enrichi par de fabuleux succès, subsidia Berlioz au moment où celui-ci s'efforçait péniblement d'émouvoir le public parisien : aujourd'hui, Paganini n'est plus qu'un nom, et la gloire de Berlioz ne fait que grandir

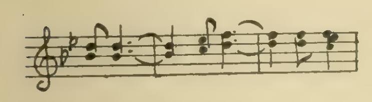
(2) Au programme de chacun de ses concerts, Ferruccio Busoni, — un artiste s'il en fut — a soin d'inscrire une œuvre de haute virtuosité, pour rendre hommage à l'indispensable technique.

A côté de la capacité technique, dont la nécessité saute aux yeux, l'exécution matérielle d'une œuvre comporte un autre élément non moins important, mais dont on se préoccupe moins, c'est le respect scrupuleux de la note écrite.

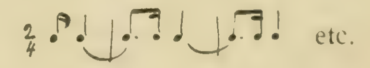
On sait à quelles vicissitudes sont exposés des ouvrages dramatiques dans lesquels chefs d'orchestre et chanteurs pratiquent au gré de leur caprice des coupes sombres, des adjonctions, interpolations, modifications de tout genre qui, rapidement accréditées, finissent par prendre la place du texte, faussant ainsi dans leur principe les interprétations futures, jusqu'à ce qu'un musicologue curieux remonte à la source du malentendu.

Mais ce n'est pas de cela que nous voulons parler et nous envisageons simplement ici les négligences de détail qui entachent les exécutions soi-disant textuelles, celles d'une symphonie, d'un morceau de piano, d'un lied. Trop souvent, elles ne sont exactes que dans les détails aisément contrôlables, comme la justesse d'intonation et celle (déjà plus relative) du nuancement. Il n'en sera pas de même, par exemple, des durées, que notre système de notation permet cependant de spécifier avec la dernière précision. La valeur des notes et des silences, et en général celle du rythme, ne sont observées que très approximativement. Par suite, la mesure devient instable, la musique dite d' « ensemble » en manque... D'où une incertitude et une mollesse de contours qui provoquent le malaise, comme les lignes floues d'une photo dont le modèle a bougé.

On ne saurait croire jusqu'où vont ces négligences. C'est ainsi qu'au Conservatoire de Bruxelles, sous la direction cependant si autorisée du génial Gevaert, le majestueux 6 8 du final de la Neuvième :



empruntait invariablement ce rythme orphéonesque :



etc.
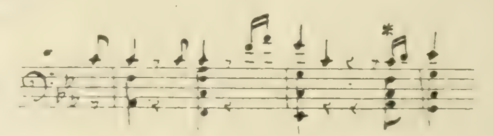
Même chose au sujet des silences. ♪ 𝄾 ♪ devient ♪ ♪, tandis que des silences longs dans les mouvements lents sont inva-

riablement raccourcis. Il est rare notamment qu'un orchestre n'abrège pas, d'une manière sensible, l'avant-dernière mesure de l'introduction dans la Quatrième symphonie de Beethoven, qui ne contient, préparant le *ff* de la mesure suivante, qu'un accord en croches sur le premier temps (1).

Si des artistes on passe aux amateurs, ces négligences s'aggravent jusqu'au vandalisme. Laissons même les fautes lourdes telles que lectures erronées d'accords, substitutions de mesures, etc., et bornons-nous à remarquer combien les amateurs, même sérieux, ont rarement le souci de la précision rythmique. Entre ♩ 3 ♪, ♩. ♬ et ♩.. ♬, ils ne font guère de différence; dans la musique vocale, on substitue allègrement ♪. ♬ à ♪ ♪, et inversement, sans souci de la variété que le compositeur a cherchée dans le mélange de ces deux rythmes.

---

(1) Dans le thème de l'*Andante* du Quintuor pour cordes et piano de Schumann, interprété par cinq excellents artistes belges, nous avons entendu la dernière figure :



avancée chaque fois *de près d'un demi-temps*. Faut-il dire que l'effet impressionnant résultant du long silence qui précède était perdu ?

Ces défauts sont, il faut bien le dire, propres aux orchestres belges eux-mêmes, qui se distinguent à la fois par la beauté de la sonorité et par le manque d'ensemble. Les violons ont une tendance marquée à l'individualisme dans le coup d'archet comme dans le nuancement ; les cuivres ont une façon de « pousser » le son qui les fait arriver sensiblement après les autres groupes. Ces particularités, si solidement établies dans nos habitudes musicales que plus personne n'y fait attention, ont chez nous des causes spéciales, indépendantes des causes générales envisagées ci-dessus. L'individualisme, si fécond dans l'action individuelle, mais néfaste dans l'activité collective, est un des traits fondamentaux du caractère national. Quant au son « poussé » des cuivres, il aurait été introduit, nous assura un vieux musicien habituellement bien documenté, par l'Allemand Valentin Bender, organisateur des musiques militaires de l'armée belge, dans le but d'atténuer l'éclat de ces instruments. Le fait est que le son « poussé » est inconnu dans les orchestres français.

Inutile d'ailleurs d'insister sur ces détails, qui sont de tradition courante.

Or, nous avons vu que le rythme, pour ne parler que de lui, a son expression intrinsèque, en dehors même de ce que l'interprétation individuelle peut et doit y ajouter. Le défigurer équivaut donc à modifier le sens même d'un morceau. « Quand un ouvrage d'une valeur incontestable ne « porte » pas, nous disait l'éminent quartettiste M. J. Gaillard, nous avons remarqué que c'était toujours parce que des infiniment petits de la notation n'avaient pas été observés. » Ne nous étonnons donc pas de voir Bulow, dans ses Commentaires des Sonates de Beethoven, réclamer une observation « pédantesque » des valeurs de tel passage compliqué, ni d'apprendre que Wagner exigeait de ses interprètes une exactitude servile dans l'interprétation rythmique, non seulement de la mélodie, mais aussi du récitatif, que les chanteurs traitent d'habitude avec tant de désinvolture.

D'où provient tout cela? De bien des causes. Du laisser-aller et de la négligence, d'une éducation musicale insuffisante ou mal comprise, de la propension naturelle du virtuose à se substituer intégralement au compositeur, de l'effacement progressif que la note écrite subit inmanquablement dans la mémoire, ce qui oblige l'interprète scrupuleux à confronter de loin en loin son interprétation avec la graphie même du morceau; enfin, chez les chefs d'orchestre qui ne sont pas des chefs de tempérament, de la disposition fatale qui leur fait entendre non ce qu'on joue, mais ce qu'on *devrait* jouer, de suivre, en ayant l'air de conduire, une exécution idéale à laquelle ne répond pas une réalité sonore; le dernier cas est d'observation courante chez les compositeurs occasionnellement appelés à diriger leurs œuvres.

Si donc l'exécution n'est pas encore l'interprétation, l'exécution correcte n'est cependant point chose si facile. Disons même que, la *note* une fois maîtrisée, il ne reste que peu de chose à faire. — Mais il se fait que, précisément, ce peu de chose est tout et que, suivant le mot connu, « l'art commence quand il n'y a presque plus rien à faire ». Ce presque rien est l'interprétation.

* * *

Celle-ci est un art complexe. Tandis que l'artiste créateur ne cherche qu'à s'exprimer, l'exécutant doit s'assimiler cette expression au point de la faire sienne, se substituer au compositeur dont il se fait, au propre sens du terme, l' « interprète ». Ceci suppose en premier lieu une certaine affinité entre l'œuvre et l'exécutant. Il ne suffit pas pour ce dernier d'être musicien, ses goûts, son tempérament peuvent lui rendre un style antipathique ou incompréhensible et comment, dès lors, le traduirait-il d'une manière satisfaisante?

Au contraire, quelle puissance d'émotion l'interprétation n'ajoute-t-elle pas à l'œuvre profondément sentie et comprise!

— Ce sublime interprète, dit Meyerbeer de Nourrit, par la manière dont il a créé le rôle de Raoul, est devenu le second père de mon ouvrage, qui lui doit son succès *plus qu'à l'auteur lui-même*.

L'œuvrette la plus simple est susceptible d'atteindre, par l'interprétation, l'expression la plus intense. Nous nous souvenons du lyrisme extraordinaire déployé, dans une chanson naguère célèbre, *O mia Carmela!* par un barde populaire italien opérant en plein air à l'Exposition universelle de Paris en 1900 : cette interprétation d'une chanson de rue resta pour nous un des souvenirs les plus surprenants de la grande foire mondiale.

Entendue de la sorte, l'interprétation procède d'une sorte de divination. Elle va au-delà de la note écrite, y ajoute ce que celle-ci ne peut exprimer. Suivant ce qui a été dit plus haut, elle est une sorte de *re*-création, elle équivaut donc, pratiquement, à la création. Si l'on éprouve parfois plus de plaisir à lire au piano à quatre mains une symphonie qu'à l'entendre à l'orchestre, c'est qu'ici on subit l'œuvre, tandis que là, on a le sentiment confus de la créer au fur et à mesure. Aussi l'interprétation idéale est-elle celle qui porte le caractère de l'improvisation. C'est encore dans ce sens que Haydn pouvait dire à Mme Bigot :

— Mon enfant, ce n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la *composez*.

Un instinctif ignorant peut être apte à remplir cette tâche,

comme un virtuose intelligent et instruit peut en demeurer incapable. L'interprétation est au premier chef une affaire de sentiment et d'instinct. C'est une erreur que de croire, avec Mathys Lussy, que l'on établira jamais un canon infaillible de l'interprétation. Il serait impossible de prévoir tous les cas et, en définitive, l'émotion ne peut naître que de l'émotion.

Et pourtant, on ne saurait assez insister sur l'utilité de la participation intellectuelle dans le travail préparatoire de l'interprétation. En ce qui concerne l'œuvre elle-même, d'abord. Le sentiment dit « naturel » n'est pas toujours un guide infaillible, ses suggestions doivent être contrôlées. Une analyse raisonnée de l'œuvre musicale, rythme, mélodie, harmonie, forme, est le premier devoir de l'interprète consciencieux. Ce principe était appliqué avec une rigueur inflexible par Vieuxtemps dans son enseignement (1). Aussi ce travail préparatoire implique-t-il, chez l'interprète digne de ce nom, plus que la connaissance du solfège ; celle de l'harmonie, qui met en lumière la fonction des notes et leur importance relative, ne lui est pas moins utile (2).

Ce n'est pas tout encore. La comparaison entre divers ouvrages d'un même maître, l'étude de ses particularités stylistiques, l'audition d'interprètes autorisés, la lecture de biographies et d'autres ouvrages concernant le maître que l'on se propose d'interpréter sont autant d'éléments d'une bonne interprétation. Si enfin nous avons le droit, comme nous le verrons, d'approprier une œuvre ancienne à notre sensibilité moderne, cette latitude a des limites. La documentation offre des garanties contre les intempérances du sentiment personnel et les violations trop flagrantes du style de l'époque. Il en est ainsi notamment dans l'interprétation des ornements et, pour le chef d'orchestre, dans la composition de l'ensemble instrumental

---

(1) P. Bergmans, *Henri Vieuxtemps*, 1920.

(2) Pour la plupart des exécutants amateurs, l'essentiel est la mélodie. Ils lui consacrent toute leur attention et se soucient peu de la basse, ne se doutant pas qu'une basse fausse dénature le sens de la mélodie elle-même.

du temps, la proportion des bois et des cordes, etc. (1). Pour ces diverses raisons, M. d'Indy a raison de dire que « pour tout élève qui veut se livrer à l'interprétation en soliste, l'étude de l'histoire musicale et l'étude plus sommaire des formes sont absolument indispensables ».

Enfin, il faudrait souhaiter au virtuose plus d'instruction générale, plus de curiosité qu'on n'en rencontre d'habitude chez lui. La culture, par laquelle l'homme prend contact avec ceux auxquels il s'adresse, avec l'univers qui l'entoure, *est plus nécessaire à l'interprète qu'à l'artiste créateur, qui par sa fantaisie crée son propre univers et impose ses lois au lieu d'en subir*. La culture, l'ornementation de l'esprit affinent l'interprétation, lui communiquent un cachet de finesse et de spiritualité dont le jeu d'un pur instinctif est généralement dépourvu. Aussi le musicien professionnel a-t-il le plus grand profit à orner son intelligence, à lire, à penser, si même sa simple qualité d'homme et de citoyen ne lui en faisait un devoir.

Qu'est-ce maintenant que le style dans l'interprétation? *Le style dans l'interprétation musicale n'est autre chose que l'observation fidèle du style de l'ouvrage lui-même, indépendamment de ce que le sentiment personnel de l'interprète peut y ajouter*. En effet, respectueux de la pensée créatrice, celui-ci ne peut cependant renoncer à sa propre personnalité qui, s'amalgamant à celle de l'auteur, se projette dans l'œuvre exécutée. C'est pourquoi des interprétations différentes d'un même ouvrage sont *vraies* les unes et les autres, — pour autant, bien entendu, qu'elles ne soient pas directement contraires aux intentions de l'auteur. Aussi voit-on Beethoven, l'irascible, tout en constatant qu'une pianiste jouait une de ses sonates autre-

(1) C'est une erreur accréditée que d'exécuter les symphonies de Haydn et de Mozart avec le même quatuor qu'une symphonie moderne. Jadis, les archets étaient beaucoup moins nombreux. La *Méthode de flûte* de Quantz (1752) nous apprend qu'une proportion était observée jadis entre les instruments à vent et le quatuor, tandis que nous multiplions éperduement celui-ci sans augmenter le nombre de ceux-là. Inutile de dire que la sonorité qui en résulte est tout autre.

ment que lui-même l'avait conçue, l'engager cependant à persévérer dans cette interprétation.

On oppose fréquemment, en matière d'interprétation, l'expression au style, comme si les deux étaient exclusifs l'un de l'autre. Tel n'est pas tout à fait le cas, mais il est certain qu'entre ces deux éléments il existe un antagonisme latent. Nous avons dit que l'interprétation idéale portait le cachet de l'improvisation. Elle implique donc l'infinie variété d'interprétation résultant des dispositions momentanées de l'interprète. Nous savons que Beethoven n'exécutait pas deux fois ses propres œuvres de la même façon. Cependant, une interprétation trop libre, trop spontanée, dénature le style de l'auteur. Mais d'autre part, une interprétation trop stylisée est froide par la contention du sentiment personnel et parce que trop de réflexion exclut la spontanéité. C'est pourquoi on dit facilement d'un interprète trop attentif au style d'un maître qu'il est froid, et d'un interprète trop personnel qu'il manque de style. L'art consiste dans la juste conciliation de ces deux éléments nécessaires de l'interprétation. Tel fut le cas de Liszt. D'autres cependant, tout en penchant de l'un ou de l'autre côté, n'en furent pas moins de très grands artistes; Rubinstein, ardent et fougueux, fut le type de l'interprète-improvisateur; les interprétations de Bulow, méditées dans leurs moindres détails, semblaient des marbres d'une miraculeuse perfection : tous deux furent des interprètes de génie.

L'interprétation de la musique ancienne permet d'apprécier dans toute son étendue la complexité du problème.

Il y a tout d'abord une question de notes. Passons sur la basse chiffrée, généralement réalisée, vaille que vaille, dans les éditions modernes (1). Mais même des ouvrages paraissant

---

(1) La basse chiffrée intéresse les plus importants ouvrages de musique de chambre, de musique vocale et de musique dramatique des XVIIe et XVIIIe siècles. Le système consiste, on le sait, à ne noter entièrement que la partie chantante. Quant à l'accompagnement, on n'en écrivait que la partie la plus grave, la basse, en résumant au-dessus, à l'aide de chiffres, les accords formés par les parties intermédiaires. La musique n'était qu'esquissée par ce procédé, qui laissait le champ libre à l'arbitraire le plus complet. La basse était en effet réalisée, non seulement d'après le savoir, le goût et la technique

entièrement « rédigés » ne le sont pas toujours en réalité. L'exécutant ajoutait des parties intérieures et des notes de passage, ornementait la mélodie. Geminiani a transcrit un concerto de Corelli tel qu'il l'avait entendu exécuter à l'auteur lui-même : le nombre des notes a triplé (1). Ces négligences d'écriture demeurèrent en usage presque jusqu'à l'école viennoise. A considérer l'écriture sommaire de certains morceaux de Philippe-Emmanuel Bach, les vides suspects entre le chant et la basse, on en arrive forcément à conclure que, là aussi, l'exécutant *remplissait* cette musique. — Comment, dans quelle mesure? C'est ce que nous ignorerons toujours. Enfin, on se heurte à ces signes d'ornementation musicale nombreux et compliqués, différant parfois d'un maître à l'autre et que personne, au témoignage de Joachim, ne peut se vanter de connaître dans tous leurs détails.

Tout ceci ne concerne encore que la *note;* quant à l'interprétation elle-même, combien d'autres incertitudes ! Les compositions modernes sont pourvues, à ce point de vue, d'une profusion d'indications dont l'observation la plus stricte ne suffit pas encore à réaliser une interprétation convenable... Quelle ne sera pas, dès lors, la difficulté avec des ouvrages anciens, éloignés de nous d'un siècle ou deux et dont la sublime beauté est de nature à intimider tout artiste digne de ce nom? S'il est vrai que la statuaire antique elle-même, malgré sa fixité, n'est plus comprise par nous de la même manière que des contemporains de Phidias, qu'en sera-t-il des œuvres musicales anciennes, que la notation ébauche à peine?

---

de l'opérateur, mais aussi suivant les possibilités du moment, l'instrument dont on se servait, — et l'on devine si le même accompagnement, réalisé sur l'orgue, l'épinette, l'archi-luth ou la basse de viole, devait prendre une physionomie différente ; de façon que, pratiquement, une œuvre n'était pas exécutée deux fois de la même manière. En d'autres termes, il n'y avait pas d'exécution typique comme il peut y en avoir pour une œuvre moderne.

(1) Ceci résultait de très anciennes traditions, de l'époque où les luthistes adaptaient des mélodies vocales à leur instrument à son sec, en remplaçant les tenues de la voix par des traits et des mélismes de tout genre : et nous savons que l'on reprocha à Jean-Sébastien Bach de *tout* écrire, d'empiéter ainsi sur les droits de l'exécutant.

Ici, en effet, aucune indication d'interprétation : mouvement, nuances, il n'y a rien. Ces maîtres n'écrivaient, en général, que pour un public restreint. L'exécutant amateur n'existait guère. Les compositeurs produisaient eux-mêmes leurs œuvres en public, ou celles-ci étaient propagées par des artistes de carrière suivant des indications émanant de l'auteur, ou de ses disciples directs ou indirects. Une tradition, aujourd'hui perdue, s'établissait ainsi, qui suppléait aux indications absentes.

L'exécution des œuvres anciennes se présente donc pour l'interprète comme une énigme à résoudre sans autres moyens que sa sensibilité, son intelligence et son savoir. Il dispose, il est vrai, d'éditions modernes, avec basses chiffrées réalisées, pourvues de toutes les indications de nuances, de phrasé et de mouvement. Mais les divergences de ces éditions entre elles, les erreurs flagrantes qui émaillent certaines d'entre elles, sont de nature à augmenter sa circonspection, en même temps que le sentiment de sa responsabilité devant l'œuvre d'art.

Heureusement, la nature même de l'œuvre d'art musicale atténue la gravité du problème. Elle possède en effet la propriété de s'adapter, dans une certaine mesure, aux milieux qu'elle traverse et de modifier son expression suivant les modalités de l'âme humaine, dans l'espace et dans le temps. Une même œuvre est comprise différemment dans différents pays et, à plus forte raison, à différentes époques. J.-S. Bach, mis en contact par Silbermann avec le piano, tout en louant le nouvel instrument, n'en voulut point et continua à se servir de l'inexpressif clavecin. Pouvons-nous nous imaginer aujourd'hui la *Fantaisie chromatique* jouée sans nuances, en « tons plats »? La perte d'anciennes traditions d'exécution n'est donc pas un mal irréparable, puisqu'on peut dire que jusqu'à un certain point ces traditions n'ont plus lieu d'être. Nous n'exécutons sûrement plus une fugue de Bach de la façon que Bach et ses disciples l'exécutaient eux-mêmes; mais notre interprétation n'en est pas moins vraie, elle est même, pour nous, plus *vraie* que la leur. La fixité que nous attribuons à la musique notée, par opposition à la chanson populaire perpétuellement transformée dans la tradition orale, n'est que relative.

L'interprétation comprend les divers éléments qui sont de nature à modifier le sens de la note écrite, à savoir le *phrasé*, le *mouvement* et l'*intensité sonore*, avec leurs transitions intermédiaires.

Chapitre II

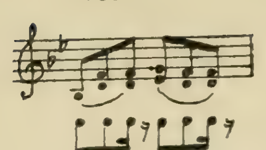
Le Phrasé.

Le phrasé a pour but, d'une manière générale, l'interprétation intelligible de la mélodie. Il comprend donc aussi, en réalité, le mouvement et l'intensité sonore. Toutefois, nous ne l'envisagerons ici que dans ce qu'il est plus particulièrement, c'est-à-dire un *débit de la phrase mélodique, apte à en faire saisir aisément les divisions et subdivisions*.

Le phrasé ne répond pas seulement aux nécessités de la rhétorique musicale. Il semble répondre aussi aux besoins de la respiration dans l'exécution vocale. On en a la preuve dans le caractère insolite des phrases trop longues, même sur des instruments où le son pourrait être indéfiniment soutenu, comme le violon.
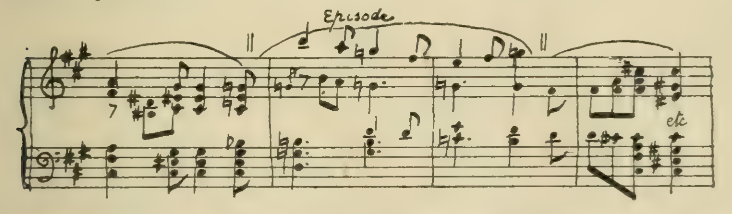
Le phrasé est la partie la moins indépendante et la moins personnelle de l'interprétation. Il n'est même pas encore de l'interprétation proprement dite, étant intimement lié aux intentions de l'auteur, qu'il se borne, comme une lecture intelligente, à mettre en lumière. Mais son importance n'en est pas moins grande. De même que dans la lecture à haute voix, le déplacement ou la suppression d'une virgule peut brouiller le sens de toute une phrase, de même, dans le discours musical, une mélodie mal phrasée, c'est-à-dire mal ponctuée, devient incompréhensible.

Les divisions et subdivisions du discours musical sont notées par des liaisons et s'opèrent, comme dans le langage, au moyen d'interruptions plus ou moins sensibles, comparables à des respirations qui ne seraient pas notées. Ainsi, dans l'exécution,
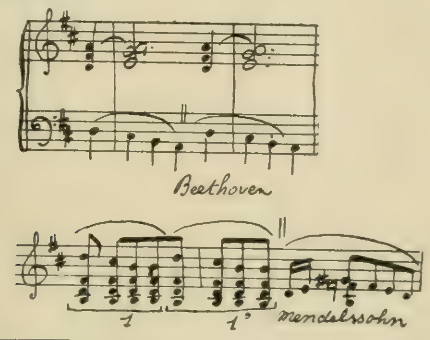


devient à peu près : etc. Les fragments ainsi délimités portent, en général, le nom d'*incises.*

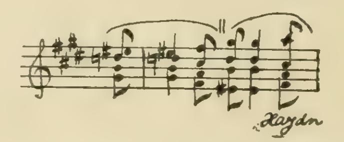
Les incises ne sont d'ailleurs pas toujours notées, mais dans la plupart des cas elles s'imposent d'elles-mêmes. Le phrasé est avant tout affaire d'instinct. Nous avons vu des enfants rectifier sans le savoir des erreurs de phrasé dans des éditions classiques. Quelques-uns de ces cas sont les suivants (1). On isolera : 1) une figure interrompant l'idée principale et, en général, toute figure qui pourrait être écartée sans compromettre le sens de la phrase principale (c'est, comme on sait, la règle suivie pour l'emploi de la virgule); soit par exemple, chez Beethoven (op. 106), au milieu d'une longue période en *fa* ♯ mineur, cet épisode de deux mesures en *sol*, suivi du retour à la tonalité primitive :

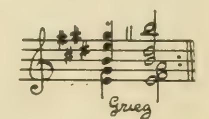


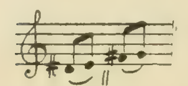
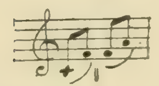
2) les répétitions d'une même figure, et 3) les accords des figures mélodiques :



(1) Ils ont été énumérés, avec d'autres exemples, par Mathys Lussy dans le *Rythme musical.*

On interrompt de même : 1) Après la résolution d'un accord dissonant : 

2) Après une note ou un accord tombant sur un temps fort suivie d'une note de valeur supérieure : 

3) Après la note diatonique suivant par degré conjoint une note chromatique :  Dans les deux cas précédents, les interruptions n'ont d'autre but que de donner plus de relief à la note accentuée qui suit. 4) Devant les répétitions de notes :  afin d'éviter que les deux sons ne se confondent, — ou même simplement, comme au piano, pour des nécessités mécaniques.

Mais tous les cas ne sont pas aussi simples et c'est parfois lorsque l'exécutant est le plus sûr de lui qu'il est le plus exposé à se tromper. La solution des cas litigieux est du domaine de l'analyse morphologique. On voudra bien se reporter à ce qui a été dit plus haut à ce sujet, spécialement en ce qui concerne le rôle démonstratif de l'anacrouse (voir p. 129).

Chapitre III

Le Mouvement et l'Intensité sonore.
Agogique et dynamique.

Agogique (de *agô* je vais) = mouvement; dynamique (de *dynamos* force) = intensité sonore. Le mot « dynamique » est entré dès longtemps dans la pratique courante comme qualificatif de « nuancement ». Plus récemment, Hugo Riemann a imaginé le mot « agogique » pour désigner, par opposition aux autres, les nuances de mouvement. Il paraît logique d'employer les deux mots substantivement, pour désigner respectivement le mouvement et l'intensité sonore eux-mêmes.

a) Agogique.

1. *Le Mouvement général.*

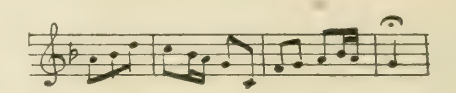
Le mouvement est de nature à modifier profondément le caractère d'un ouvrage. Cependant, une certaine latitude est ici admissible et même nécessaire. Des écarts de mouvement assez considérables n'altèrent pas encore le sens d'un morceau, du moment que le mouvement choisi s'harmonise avec les autres éléments de l'interprétation, nuances, etc. On a fait remarquer que le mouvement varie même, dans une certaine mesure, avec les dimensions des salles de concert. Il y a une conception « régionale » des mouvements; en France, ils sont généralement plus rapides qu'en Allemagne. Il y a même une « mode » dans les mouvements; le chef d'orchestre Félix Mottl mit à la mode les mouvements ultra-lents, sûrement non prévus des auteurs, dans la marche funèbre de l'Héroïque, le prélude de *Lohengrin*, la marche funèbre (devenue la « symphonie funèbre ») de Siegfried, etc. Les écarts de mouvement sont favorisés par l'élasticité des termes *allegro*, *andante*, etc., qu'il faut entendre comme se rapportant au caractère du morceau autant qu'au mouvement lui-même. Il suffira de citer le cas de l'*Allegretto* de la symphonie en *fa* de Beethoven qui, dans l'unité de temps indiquée (2/4 = deux noires), correspond à un

véritable *adagio* — et s'exécute d'ailleurs comme tel. Le métronome a heureusement apporté quelque précision dans ce domaine.

Si les mouvements rapides sont fréquemment difficiles au point de vue technique, leur conception métrique et rythmique est généralement plus simple que celle des mouvements lents, à cause de la brièveté des mesures et du nombre restreint des valeurs utilisées.

2. *Transitions agogiques*

Des mouvements différents se succèdent rarement sans transitions intermédiaires. Les transitions agogiques les plus fréquentes sont le *rallentando* ou *ritardando,* le *ritenuto* ou *ritenente* (1) finals d'un morceau ou simplement d'une période. Le procédé est même tout instinctif et répond, pourrait-on dire, à une loi de la nature, dans laquelle tout arrêt brusque cause une perturbation. On ralentit de même, tout naturellement, devant un point d'orgue. Mais tout cela demande à être contrôlé par le raisonnement et certains *rallentandi* traditionnellement introduits dans l'exécution d'œuvres classiques devraient être extirpés comme des hérésies. Tel est notamment le cas du *rall.* « mourant » introduit souvent, sans raison aucune, dans le thème initial de la *Symphonie pastorale* de Beethoven :



L'alternance insensible de *stringendo* et de *ritardando* désignée sous le nom de *rubato* est d'application plutôt rare. Le procédé est malaisément utilisable à l'orchestre. En outre, l'intensité expressive qui lui est propre ne permet de l'appliquer qu'avec discrétion, et seulement dans certains styles particulièrement

(1) Il faut se garder de confondre, comme on le fait si fréquemment, le *rallentando* ou *ritardando*, ralentissement *progressif* du mouvement, et le *ritenuto* ou *ritenente*, ralentissement subit et une fois donné.

mouvementés, — celui de Chopin par exemple. Il reste naturellement exclu de tout morceau dont la régularité de mouvement est le caractère fondamental, comme les marches et les cortèges. A part cela, il est certain qu'un nuancement agogique presque imperceptible accompagne toute interprétation sentie. Sans s'en douter, l'interprète cède légèrement aux fins de phrase, pour repartir ensuite avec une impulsion un peu plus vive, — imitant en cela le chanteur populaire, chez lequel ce procédé est très marqué. Le nuancement dynamique lui-même implique toujours, on le verra, un léger nuancement agogique.

Le nuancement agogique n'est pas sans difficulté. Il importe notamment que le *ritardando* succédant au *stringendo*, ou vice-versa, compense exactement celui-ci, de manière à n'affecter en rien le mouvement fondamental.

— Regardez cet arbre, disait Liszt en montrant à un élève, à travers la fenêtre, un arbre courbé sous le vent. Les feuilles, les rameaux s'agitent rapidement en tous sens, mais le tronc se balance suivant un rythme invariable ».

b) Dynamique

1. *Généralités.*

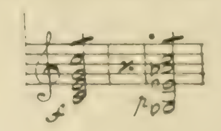
Nous devons nous étendre plus longuement sur la dynamique, qui constitue sans aucun doute l'élément le plus complexe, parce que le plus fluctuant, de l'interprétation.

Le mouvement, en effet, est *un*. Chaque composition, ou partie de composition, possède un mouvement fondamental, soumis à des fluctuations assez rares et momentanées. Une nuance dynamique générale, au contraire, n'existe que dans des œuvres de petites dimensions et de caractère uniforme (comme le *p* habituel des nocturnes, rêveries, etc.); une œuvre de quelque importance ne présente à ce point de vue qu'une succession de nuances locales (le mot *nuance* est d'une signification caractéristique), elles-mêmes soumises à des renforcements, augmentations et diminutions. Et tandis que le mouvement est le même (cela va sans dire) pour toutes les parties

exécutées simultanément, l'intensité sonore est presque différente pour chacune. Le mouvement pourrait donc se figurer par une ligne horizontale oscillant par endroits, la sonorité, par une série de plans superposés, sans prépondérance de l'un sur l'autre. Enfin, si le métronome permet de préciser les mouvements, les indications dynamiques, elles, *p*, *f*, etc., prêtent à toutes les fantaisies de l'interprétation individuelle. Il est vrai de dire que les indications dynamiques, comme celles du mouvement, laissent à celle-ci une certaine marge. Elles doivent être appropriées à l'instrument, au local, comme au nombre des exécutants. La notion même de la dynamique musicale varie avec le temps ; le son du clavicorde, le modeste concurrent du clavecin, n'est plus pour nous qu'un murmure, le *ff* de l'orchestre du xviiie siècle serait à peine un *mf* pour l'auditeur d'aujourd'hui, habitué à un fracas orchestral qui atteint parfois les dernières limites de la capacité auditive.

2. *Oppositions dynamiques.*

La dynamique, pas plus que l'agogique, n'a pas de règles d'une valeur absolue. Le choix entre les diverses nuances relève du caractère du passage intéressé ; il constitue donc chaque fois une question de fait. Il est logique, par exemple, qu'à une modulation inattendue corresponde un renforcement subit, de même que, dans la conversation, nous élevons la voix pour formuler une idée imprévue, tranchant sur l'opinion commune, pour l'imposer avec plus de force : ; — mais, quand le ton général est déjà élevé, il arrive qu'on baisse la voix pour la révélation imprévue d'un mystère insoupçonné :

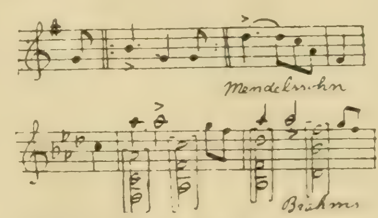


Les formes les plus localisées du renforcement sont le *sfz* et l'accent, qui signalent la note la plus importante, ou, si l'on veut, la plus significative de la période. On distingue, ici, les accents d'origine rythmique ou métrique et ceux d'origine mélodique.

Il a déjà été question des premiers au sujet de leur fonction dans le rythme et dans la mesure. On voudra bien se référer aux remarques formulées plus haut à ce sujet, particulièrement en ce qui concerne les conflits du rythme et de la mesure (page 12 à 18). Il est recommandable, encore une fois, de rechercher l'accentuation rythmique sans s'occuper de la barre de mesure, celle-ci ne devant être prise que pour ce qu'elle est en réalité, un simple point de repère métrique.

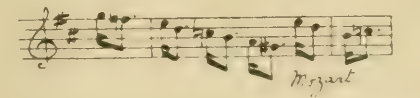
Voici encore quelques remarques.

L'accentuation rythmique résultant de la valeur des notes, l'accent se porte naturellement sur la note la plus longue du dessin musical, qu'elle tombe sur le temps fort :



ou sur une syncope :

L'accentuation de la note courte se produit aussi, mais beaucoup plus rarement. Dans ce cas, l'effet est cherché précisément dans le contraste entre l'accentuation et la brièveté de la valeur :
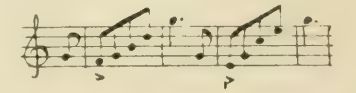


Idoménée, ouverture.

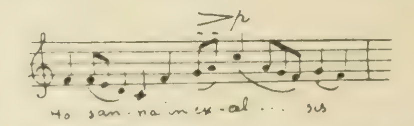
Cet effet « piquant » est tellement contraire au sentiment « naturel », qu'un élève inexpérimenté transportera infailliblement l'accentuation de la valeur courte sur la longue, en avançant erronément la première pour faire tomber l'autre sur le temps

fort, ♫. : ♪ | ♪ etc. Enfin, l'accentuation se confond avec le phrasé, nombre de « respirations » n'ayant d'autre but que de mettre en relief la note qui suit.

Les accents d'origine mélodique sont ceux qui relèvent non plus de la durée des notes, mais de leur hauteur, autrement dit, de la ligne ou courbe mélodique. Ici, encore une fois, aucun principe n'a de valeur absolue. D'une manière générale, l'accent tombe sur la note formant le sommet de la phrase. Chez les lyriques grecs, c'est pareillement la note la plus aiguë de la période qui recevait la syllabe la plus accentuée du vers. Cette accentuation est en quelque sorte naturelle, comme nous faisons un effort plus violent pour atteindre le point culminant d'une ascension. A ce point de vue, on pourrait dire que l'effet le plus fort est celui où l'accent, la durée de la note et la courbe mélodique coïncident, comme dans le thème du final de l'*Ut mineur* noté plus haut (p. 14), où le *sol*, sommet de la phrase, est en même temps la note la plus longue et (par conséquent) la plus accentuée. Mais l'inverse se produit également. Il en est ainsi notamment lorsque la note grave revêt une fonction harmonique particulière :



L'accentuation des notes graves a comme contre-partie la diminution d'intensité sur les notes aiguës. L'accentuation des notes aiguës donne à la phrase plus d'élan, celle des notes graves un sentiment plus pénétrant. Il nous souvient du nuancement suivant, dans une communauté cistersienne :



La nuance inverse, le *crescendo* ascensionnel, eût été tout aussi plausible, mais nous fûmes frappés de l'effet particulièrement

expressif du nuancement ci-dessus, dans lequel nous crûmes reconnaître l' « accent bref au toucher » de l'école bénédictine.

Un exemple fera toucher du doigt la complexité des problèmes soulevés par le nuancement dynamique. Prenons les quatre premières notes du thème initial de la Symphonie pastorale, citées plus haut (p. 186). M. V. d'Indy s'insurge avec raison contre l'accentuation du *do* sous prétexte qu'il tombe sur le temps dit « fort ». Mais il propose celle du *la* initial, ce qui nous paraît se rapprocher étrangement du nuancement liturgique ci-dessus. Un thème de Beethoven n'a toutefois rien à voir avec le chant grégorien. Il serait plus logique d'accentuer le *ré*, sommet de la courbe mélodique. Mais le plus sûr, et probablement le plus juste, sera de ne rien nuancer du tout, de jouer le motif, très simplement, avec le joli phrasé soigneusement noté par Beethoven : Ainsi le jouait Richter, et c'était très bien (1).

Quoi qu'il en soit, par ces quatre interprétations plausibles d'un thème de quelques notes, on voit combien l'interprétation est chose délicate. Que penser dès lors des virtuoses qui exécutent une œuvre au petit bonheur, suivant l'impression du moment, sans s'inquiéter le moins du monde de la soumettre au contrôle de l'analyse et de la réflexion ?

Aux accents d'origine mélodique on peut assimiler ceux qui résultent des fonctions tonales, modales, harmoniques des
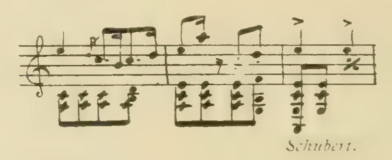
---

(1) Ce thème ne veut rien avoir de pathétique. Relisez l'en-tête : *Impressions allègres* A L'ARRIVÉE *à la campagne*. Dans le deuxième mouvement de la symphonie seulement, sous les arceaux mystérieux de la forêt, au murmure des sources, au chant des oiseaux, l'homme s'oubliera lui-même en communiant avec la grande nature. Mais ici, on se figure le petit bourgeois de Vienne,
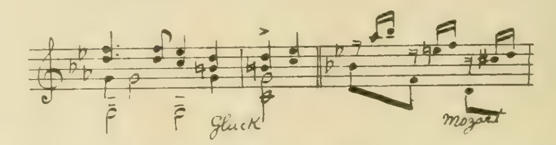
... Le Philistin en habit des dimanches...

dépassant le faubourg et, heureux d'échapper au bureau ou à la boutique, saluant la verdure et le ciel bleu d'un frais paysage de banlieue... C'est ce qu'exprime ce simple thème, dont il ne faut pas faire tant d'affaire, qu'il ne faut nuancer ni ralentir, mais phraser convenablement, et qui est déjà bien assez joli comme cela...

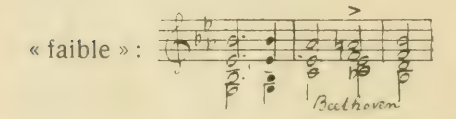
notes. On accentue généralement la note qui introduit une tonalité, un mode nouveaux :



ainsi que les appogiatures :



et les dissonances harmoniques, même venant sur le temps « faible » :



3. *Nuances simultanées.*

Dans ce qui précède, on n'a envisagé le nuancement dynamique que dans une partie, une voix seulement. Mais les nuances diffèrent aux diverses parties. Une nuance d'ensemble ne s'applique que dans des passages en accords, — et encore. Partout ailleurs, la sonorité est inégalement répartie. Le style accompagné (tel l'exemple de Schubert qui précède) n'offre pas de grandes difficultés à cet égard, il suffit de laisser dominer la partie chantante. Autre chose est du style polyphonique (Bach, Wagner, Franck), où « tout chante » et où la sonorité doit être répartie suivant la prépondérance momentanée des parties. En thèse générale, on met en relief le motif sur lequel doit se concentrer l'attention, les thèmes de la forme sonate, les entrées du sujet dans la fugue, les thèmes conducteurs de la symphonie wagnérienne. Mais l'application est des plus délicate. Autour du motif principal s'agitent des motifs secondaires, d'une importance relative, qui réclament leur vie

propre. Un thème situé au déchant ressort de lui-même ; confié à une partie intérieure, il devra être appuyé davantage. A l'orchestre, la difficulté se complique de ce fait que chaque instrument possède une sonorité absolue dont il faut tenir compte ; le hautbois est de sa nature plus perçant que la clarinette, la trompette est plus sonore que le cor, etc. Tout cela fait de la proportionnalité sonore un art subtil, le summum de l'art pour un chef d'orchestre. Les diverses parties doivent être mises « à leur plan » par un *dosage* savant de l'intensité sonore, de manière à former la perspective sonore dont nous parlions plus haut. Certains conducteurs se sont même fait une spécialité — poussée parfois jusqu'à la puérilité, — de rechercher et de mettre en relief, dans des ouvrages célèbres, quelque détail intéressant qui avait jusque-là passé inaperçu.

4. *Nuancement ou Transitions dynamiques.*

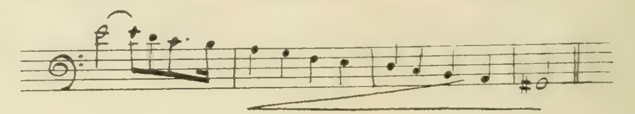
Elles sont aussi importantes que les nuances elles-mêmes et peut-être d'une réalisation plus délicate. Le nuancement dynamique fut absent de l'art rigide des clavecinistes, à cause de l'incapacité expressive de l'instrument. Mais il fut pratiqué de tous temps par les chanteurs et les virtuoses de l'archet. On a montré (1) que les orchestres des vieux classiques, s'ils n'atteignaient pas encore les fines dégradations dynamiques de l'orchestre de Mannheim, où naquit la symphonie moderne, n'en nuançaient pas moins. Même la musique à clavier de Purcell, de Rameau, de Scarlatti et de Bach implique le nuancement dynamique. Un clavier expressif fut le vœu nostalgique des anciens clavecinistes depuis Couperin ; et c'est cette faculté du nuancement, devenue indispensable, qui assura aux pianos détestables du XVIIIe siècle finissant leur rapide victoire sur le clavecin, parvenu à ce moment à son suprême degré de développement.

Le nuancement, comme les nuances elles-mêmes, est intimement lié au caractère des passages intéressés. Rythme, mélodie, harmonie, modulations occasionnent tour à tour des

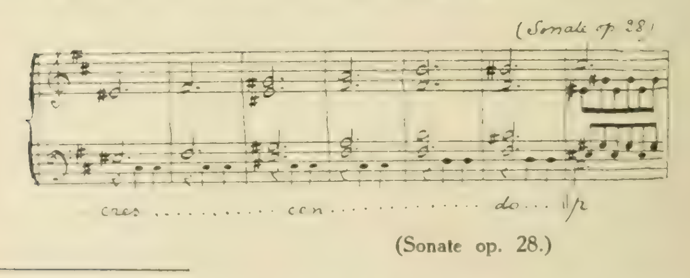
---

(1) R. Rolland, *Händel.*

renforcements et des diminutions progressifs de l'intensité sonore, souvent différents et même contradictoires dans les diverses parties. Au plan modulatoire correspond, peut-on dire, un « plan sonore » qui est comme le reflet, ou l'ombre de l'autre. L'effort vers la dominante amène généralement un *crescendo*, la détente vers la sous-dominante, un *diminuendo*. La sonorité se modifie également suivant la ligne mélodique, s'amplifiant en général dans la montée, diminuant dans la descente. Mais, encore une fois, aucune règle n'a ici de valeur absolue. Tels motifs, descendant par degrés conjoints, avec un caractère de fatalité, demandent un *crescendo* et non un *diminuendo*. Tel est le cas du thème du Pacte déjà cité :



Ici encore, on fera bien d'analyser et de réfléchir, de se familiariser avec le style des maîtres, de ne pas s'en tenir au « sentiment naturel ». Livré à lui-même, celui-ci n'imaginerait guère, dans la plupart des cas, le *crescendo-piano* (l'ascension aboutissant à un trou) essentiel au style de Beethoven (1) :



(Sonate op. 28.)

(1) La volonté expressément notée des maîtres ne suffit pas toujours à garantir leur pensée contre le vandalisme des interprètes et même des éditeurs. Dans son édition des sonates de Beethoven, publiées sous un titre quasi officiel, l'un des plus anciens professeurs du Conservatoire de Bruxelles supprime simplement la nuance ci-dessus citée par l'intercalation d'un lénifiant >. D'une de ses élèves, qui venait de nous jouer la dite sonate et que nous interrogions sur cette anomalie de son interprétation, nous reçumes cette réponse ingénue : « M. X*** n'aime pas cette nuance-là ». L'argument était sans réplique.

c) Combinaison des nuances de mouvement et d'intensité

Aucune règle absolue. On remarque seulement que le *f* coïncide plus souvent avec les mouvements rapides, le *p* avec les mouvements lents, — sans préjudice, bien entendu, du nuancement local.

Les coïncidences sont plus fréquentes entre les *transitions* dynamiques et agogiques. Les premières étant les plus employées, se pratiquent le plus souvent seules ; quand elles se combinent avec le nuancement agogique, c'est presque invariablement dans ce sens que le *crescendo* s'associe à l'*accelerando*, le *diminuendo* au *rallentando ;* la diminution simultanée d'intensité et de mouvement a même reçu le nom particulier de *calando*.

Telles, les suggestions du « sentiment naturel ». Mais, dans ce cas encore, celles-ci ne sont pas infaillibles. On sait notamment que Beethoven, au clavier, élargissait le mouvement dans le *crescendo* au lieu de le presser, son jeu atteignant de la sorte une majestueuse grandeur. Dans les marches, cortèges, etc., le nuancement dynamique n'affecte en rien le mouvement. Enfin, tout *diminuendo* final ne peut pas être transformé en *calando*. Cette dernière observation est particulièrement importante dans le *diminuendo* final de certains morceaux rapides, tels que la *Chasse* (romance sans paroles) de Mendelssohn et la valse du *Freyschütz* de Weber, où la logique exige que le mouvement soit maintenu jusqu'à la dernière note.



Le nuancement dynamique (pas plus d'ailleurs que le nuancement agogique) n'offre en lui-même aucune difficulté technique. (On remarque qu'au piano le nuancement dynamique procède plutôt par *juxtaposition* des divers degrés de sonorité, l'instrument étant incapable d'augmenter ou de diminuer le son une fois produit ; le *crescendo* et le *diminuendo* progressifs ne sont réalisables qu'à la voix, aux archets et aux instruments à vent). La difficulté du nuancement est plutôt d'ordre stylistique. En général, il est exagéré. Les divers degrés

de mouvement et d'intensité sonore, ainsi que leurs transitions intermédiaires, n'ont qu'une valeur toute relative. L'essentiel n'est pas le mouvement et l'intensité sonore absolus, mais le *rapport* entre les mouvements, les nuances successives ou simultanées. Un accent, un *f*, un *p*, un *stringendo* ou un *rallentando* ne valent que par la nuance ou le mouvement général sur lesquels ils tranchent. Il arrive aussi que dans une composition de style polyphonique, on souligne les dessins de toutes les parties sous prétexte de les « faire sortir », oubliant que lorsque *tout* sort, *rien* ne sort en réalité. On insiste indiscrètement sur les accents, en négligeant totalement ce que l'on pourrait nommer l' « accentuation négative », qui consiste à mettre une note en évidence en atténuant simplement celles qui l'entourent. Enfin, le nuancement est mené trop vite à son point culminant. On ralentit, on presse, on augmente et on diminue trop vite. Tel est surtout le cas des *crescendos* prolongés, qu'il faut graduer de telle sorte que l'augmentation sonore, quasi nulle au début, porte surtout sur les dernières mesures, les premières n'étant qu'une mise en train ; on pourrait dire qu'elle ne doit pas s'opérer en proportion arithmétique : $1+1+1+1$, mais en proportion géométrique : $1+2+4+8$. Les virtuoses feraient bien, à ce point de vue, de méditer cet aphorisme de Bulow : « *Crescendo* signifie *piano*, *diminuendo* signifie *forte* » (1).

De tout ce qui précède, on conclura que l'interprétation musicale est régie par une série de principes tout naturellement issus du sentiment lui-même, principes qui sont d'application générale, mais dont aucun ne possède de valeur absolue. De

(1) Nous citerons comme exemple l'admirable gradation sonore ménagée par Richter dans la transition du *Scherzo* au final de la Cinquième symphonie de Beethoven. Le célèbre chef *retenait* la sonorité jusqu'aux dernières mesures, pour lâcher alors son orchestre frémissant d'impatience contenue, le lancer à l'assaut du final en une ruée irrésistible. Dans l'auditoire, les respirations étaient suspendues ; quand enfin le thème des trombones éclatant, triomphant, un soupir de soulagement s'échappait de toutes les poitrines.

même qu'en matière de création artistique toute règle est démentie par un chef-d'œuvre, de même, parmi les principes d'interprétation que l'on croit pouvoir déduire d'un ensemble de cas, il n'en est pas un dont quelque passage illustre ne fournisse le contre-pied.

* * *

Les particularités de l'interprétation musicale peuvent être considérées, ainsi que nous avons fait des éléments même de de la musique, à la fois comme *moyen* (chez l'exécutant) et comme *effet* (chez l'auditeur). Terminons par quelques remarques à ce dernier point de vue.

Du phrasé, on ne peut dire qu'il revête une signification particulière. Comme on l'a vu, il n'est pas encore l'interprétation proprement dite, son objet se bornant à la reproduction consciencieuse de l'idée, sans ses sous-entendus. Mais on ne saurait rendre sensibles ceux-ci sans passer par celui-là. C'est le phrasé qui rend apparente la structure des motifs, des phrases, des périodes : autant dire que leur signification interne en dépend. C'est pourquoi le phrasé est à la base d'une interprétation intelligente et intelligible.

Le mouvement, l'intensité et le nuancement nous font pénétrer plus avant dans la pensée créatrice. Le mouvement a sa signification absolue, *indépendamment de l'expression musicale à laquelle on l'associe*. Mesuré ou rapide, il éveille dans l'âme des impressions correspondantes, il évoque le calme, la sérénité, la méditation, ou l'agitation, la hâte, la légèreté, l'agilité. Les nuances dynamiques, *f* ou *p*, suggèrent de la même manière l'éclat, la force, la puissance, la violence, l'exaltation dans la joie ou dans la douleur, les grands ébranlements de l'âme, ou la douceur, la faiblesse, l'humilité, la mélancolie, le mystère, tous les sentiments tempérés. Si le *f* s'impose par la violence à notre sentiment, les nuances douces fascinent par leur douceur même, comme au milieu d'une discussion bruyante on se fait parfois écouter en parlant à voix basse. Les nuancements agogique et dynamique intermédiaires correspondent aux transitions entre ces divers états d'âme. L'accélération, l'accroissement de sonorité produisent, suivant le cas, une animation,

une agitation, une exaltation graduelles du sentiment général; le ralentissement et la diminution de sonorité, une atténuation, un apaisement, une détente ou une dépression psychiques; le *rallentando* associé au *crescendo* évoque un épanouissement du sentiment ou accentue, comme on l'a vu, le caractère de fatalité d'une phrase descendante.

Les divers moyens de l'interprétation possèdent donc leur signification absolue. Les nuances et les mouvements éclairent le sens de la musique, qui, à son tour, leur donne un sens défini. Mais cette compénétration ne se manifeste que par une appropriation convenable. Un mouvement, une nuance mal choisis non seulement dénaturent le passage auquel on les associe, mais encore ils perdent eux-mêmes toute signification.



TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

TABLE DES NOMS CITÉS



TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES